شماره هشتم ـ اردیبهشت ماه ـ ۲۵ ریال

سینما



سینما ۵۳

اردیبهشت ۱۳۵۳

نشریه ماهانه جشنواره جهانی فیلم تهران

زیر نظر : **بهرام ری‌پور**

دبیرشورای نویسندگان : **جمال امید**

مدیر امور فنی : **درخشنده زعیمی**

طراحی صفحات : **مرتضی ممیز**

آدرس : میدان بهارستان ، خیابان کمال‌الملك ، وزارت فرهنگ وهنر - تلفن : **۳۱۱۲۴۰** - چاپخانه وزارت فرهنگ وهنر - تلفن : **۳۰۳۵۸۱**



روی جلد : طرحی ازفیلم « رم » فللینی

دراین شماره می‌خوانید :



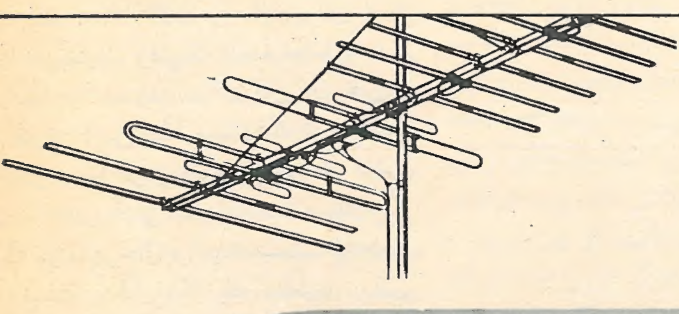
پشت جلد : وودی آلن

حرفهائی از جلال مقدم

■ **صحبت خودمان را با یك سئوال كلی شروع میكنیم :**
بنظر شما سینما در دنیا بكجا میرود وچه سرنوشتی درانتظار اوست ؟

□ فكرمیكنم الآن دوجبهه دردنیا وجود دارد . یكی جبهه‌ای كه میخواهد از تمام آن روحانیت وابعاد سینمای قبل از رشد تلویزیون دفاع بكنـد با غم و اندوه و كشش بسوی گذشته راجع بسینما صحبت می‌كنند كه خوب البته بصورت یك مرثیه این حرفها قشنگ است. باصطلاح بصورت حفظ حرمت كسانی كه سینما را پایه‌گذاری كردند . اما خوب واقعیت چیزی است كه وجود دارد و كاریش نمیشود كرد . دسته‌دیگر كسانی هستندكه فقط نسبت به‌تلویزیون كینه دارند و میخواهند هرجوری شده پدر تلویزیون را درآورند . سینمای ۸۵ میلیمتری. با حوادث محیرالعقول . با سكس با خشونت كه می‌بینید چه آثار مبتذلی درست كرده‌اند و سینما بچه وضعی درآمده است . فكر كنم فقط آدمهائی‌كه میتوانند واقعیت تلویزیون‌را درست ببینند ، درست فكر می‌كنند كه بین این عده خوشبختانه اسمهای بزرگی وجود دارد مثـل گودار، فلینی، پازولینی وحتی برگمان . چون بهرحال می‌بینیم كه كار تلویزیون از سینما مطلقاً جدانیست. چون وقتی‌میگوییم تلویزیون ، صدا می‌بینم وتصویر ورابطه با تماشاگر . یعنی تمام قوانین سینما . منتهی سینمائی‌كه شما ناچار نیستید كه برایش مثل یك معبد صف بكشید . البته اگر مقداری ابهت سینما از بین رفته ، سنتی است كه برای اپرا و تآتر بود كه مردم باجلال‌وجبروت اسموكینگ می‌پوشیدند وداخل سالن میشدند . این امر سازندگان فیلم را راضی میكرد ولی الآن می‌بینید كه آثار سازندگان بزرگ سینما باسهولت روی‌كانالهای تلویزیونی میآید و مردم آنها را نگاه میكنند وچه بهتركه تعداد بیشتری این آثار را نگاه كنند . بنابراین شخص من عقیده دارم كه عامل صدا وتصویر بوسیله تلویزیون قانون جدیدی پیدا كرده كه نشناختن این قانون ازطرف سینماگر یك نوع آملی است . بدیهی است كه سینما میتواند دائماً به‌تلویزیون متلك بگوید وحتی فیلمهائی ساخته میشوند كه اساس آنها یك متلك ضد تلویزیونی است . در ایران هم مغولها ساخته شده . واقعاً به‌عقیده من تمی است ارتجاعی . كسانی كـه به تلویزیون ناسزا میگویند اگر سینماگر باشند باین‌دلیل ناسزا میگویند كه بازار سینما دارد تخته میشود. بخصوص این‌ناسزاها طعمش بدهان تهیه‌كننده‌ها خیلی شیرین است و دلایلی كه متأسفانه مخالفان تلویزیون می‌آورنـد اغلب دلایلی روحانی، اجتماعی همراه با یك غربتهای خیلی روستائی است . مثلاً تلویزیونی كه به‌یك ده می‌برندكه‌بمردم بگوید چگونه درخت بكارند. مردم خودشان درخت‌كاشتن را بلدند واحتیاجی به‌تلویزیون ندارندكه این‌كار را بآنها بیاموزد . اینها روشنفكرانی هستند كه شهر را با جت ، اتوبان ، ویسكی و دیسكوتك و تمام مزایای جدیـد آن قبول دارند و ده را بعنوان یك استراحتگاه میخواهند با كشك و بادمجان ونی وهوای آزاد و بع‌بع‌گوسفند و میخواهند ده بهمان شكل بماند كه هر وقت دلشان خواست استراحت كنند بهمان دكور ایده‌آل و تخیلی خودشان برسند واین‌درست پاگذاشتن روی حق اكثریتی عظیم از مردم است كه اسمشان دهاتی است وحق‌دارند رادیو بخرند، تلویزیون‌بخرند، موتور بخرند واحیاناً یك پیكان هم سوارشوند. تمام این حرفهای سوزناك ضد تكنولوژی ، ضد صنعت درواقعیتی‌كه وجود دارد تغییری‌نمیدهد. كسانی‌كه نمیتوانند آینده را نگاه‌كنند ، برحم گذشته برمیگردند . درست مثل اینكه من از

... ما بسوی كمال میرویم ...







زندگی خودم بحدی ناامید بشوم که تصمیم بگیرم برگردم برحم مادرم . این ممکن نیست . این‌حرف درهرزمان و درهرشکل ارتجاعی‌است. متاسفانه تمام کسانی‌که این استدلالها را می‌کنند و به مظاهر تمدن جدید حمله می‌کنند دلایلی خیلی عرفانی می‌آورند وفکرمیکنم اینها کسانی هستند که از عرفان یك سبیل‌کلفت ، مقداری شعر و یك‌عبا واین جور چیزها را یاد گرفته‌اند درحالیکه عرفان تفکری بسیار مدرن‌است وتمام عرفا در حد خودشان بقدری آدمهای پیشرفته بودند وبقدری حرفهای بزرگ راجع به‌آینده میزدند که سر بعضی‌هایشان بالای دار رفت . باید دید چرا منصور حلاج را دار زدند ؟ چرا مشتاق‌علی‌شاه را سنگسار کردند ؟ چطور مولوی از تحول انسان صحبت میکند . از انسانی که سنگ بوده ، گیاه شده ، حیوان شده ، انسان شده وبعد باید به ملکوت ونور برسد . بنابراین برای رسیدن به ملکوت به‌تکنولوژی ، دانش و هنر احتیاج است . پس ما نمیتوانیم دکور دلخواه خودمان را که ناشی از غربتهای روانی ماست مثل یك عکس ثابت ، فیکس کنیم وروی آنها تعصب داشته‌باشیم وازهمه بخواهیم‌که این تصویر ثابت را بپذیرند . این طرز فکری است ارتجاعی‌که از یك آرتیست بعید است . بگذریم از شوخیهائی‌که در فیلمها راجع به‌تلویزیون میکنند . چون هرچیزی درحد طنز قابل قبول است . بنابراین سینمای امـروز بشکل سالنها ومعابد دیدن‌فیلم فکرمیکنم دوره‌اش بسررسیده. بسیاری از مکانها که در طول تاریخ بدلیل اجتماعات خاص بوجود آمدند ، پس از مدتی از بین رفتند . مثلاً الآن در معابد یونان باستان کسی را نمی‌بینید . وقتی‌که فلسفه اجتماع تبدیل به‌چیز دیگری میشود خود مکان هم هویتش از بین میرود . من قطعاً میدانم که تا پنجاه‌سال دیگر سالن سینما در دنیا وجود نخواهد داشت. مگر در جاهای خیلی عقب‌افتاده ! مسئله دیگر اینست‌که سینمابهرحال واقعیت نیست . بچه‌دلیل واقعیت نیست؟ بدلیل‌اینکه یك واقعیت ترکیبی است . لحظه‌ای است ، حسی‌است ، فکری است که در زمانی خاص در فکر ما درخشیده و ما آنرا مثل کاموا بافته‌ایم . مثل یك خانه مقوائی آنرا بنا کرده‌ایم وحین این بافتن و بناکردن تمام شفافیت لحظه‌ای خودرا از دست میدهد . بیشتر تبدیل بیك‌کار دستی میشود . درحالیکه در تلویزیون وضع بکلی فرق میکند . در زمان جنگ ویتنام رپرترهای سی. بی. اس و بی. بی. سی با دوربین‌های سیارتلویزیونی ازجبهه جنگ بطور زنده حوادث را برای ملت آمریکا پخش میکردند . ما فیلمهای زیادی راجع به جنگ دیده‌ایم . مثل فیلمهای جان‌وین ، ناوگان هفتم آمریکا . تمام‌آن تراژدی‌سازیها وآرتیست‌بازیها ولی‌هیچکدام آن تأثیری‌را روی جامعه آمریکا

نگذاشتند که این رپرتاژهای زنده گذاردند. چون درهمان لحظه‌ایکه گلوله‌ای شلیك میشد و سربازی میمرد، مردم آمریکا درحالیکه داشتند بستنی‌هائی با طعم آلبالو وتوت فرنگی میخوردند، در شهرهائی که ابداً خطر جنگ نداشتند، خودشان را ناچار در متن واقعیت میدیدند. در نتیجه تنها این رپرتاژها بود که علیرغم اینهمه فیلم راجع به‌جنگ و آدم‌کشی وجنایت توانست جامعه آمریکا را تکان دهد. پس می‌بینید که چطور تلویزیون به یك هدف انسانی و جلوگیـری از یك جنایت، بدون سروصدای فلسفی و روشنفکرانه کمك میکند و میتواند انقلابی بوجود آورد. پس تلویزیون ازطریق رپرتاژهای زنده ــ گواینکه از نظر استتیك و فرم ممکن است فاقد قوانین مدون و تراشیده و پاستوریزه سینما باشد ــ ازطریق واقعیت‌گرائی و ابراز حقیقت به‌نیروی عظیمی دست می‌یابد. کسانی‌که نمیتوانند سوارآن شوند با تیر بمغزش شلیك میکنند ولی اگر سوارکار سواری بلد نیست، اسب را که نباید کشت. سوارکار باید خودش را عوض کند. بنابراین این سینما هم ناچار از عوض‌شدن است. اگر سینمای امروز در سطح فیلمهای واجد ارزش، با انقلابی در فرم و نحوه بیان وغیره وذلك روبرو شده، بشدت در درجه اول از فرمهای تلویزیونی‌تأثیر گرفته‌است. سینما الآن باحسادت و تنگ‌نظری تلویزیون را انکار میکند ودلیل انکارش اینست که میداند تلویزیون تا چه حد در تغییرش مؤثر بوده است. چون این تأثیر را درشأن خود نمیداند. این تز که تلویزیون در شأن سینما نیست به عقیده من تـزی است فوق‌العاده ارتجاعی واحمقانه. باین دلیل است که سینما دارد پیر میشود، متعصب میشود، اُمل میشود، لجباز میشود. این تعریفی است که میتوانم مجموعاً از سینمای امروز بکنم.

■ با توجه باین حرف کـه تلویزیون واقعیت‌گراست و سینما دروغ‌پرداز و ساختگی و اگر قرار است سینمای دروغگو را درمقابل تلویزیون راستگو محکوم به‌فنا بدانیم، پس دراین میان تکلیف هنر یا بعبارتی خلاقیت چه میشود؟ چون تلویزیون چیزی را خلق نمیکند بلکه فقط حوادث وحقایق را بازگو میکند.

□ ببینید، زمانی سنگتراشی بصورت یك ضرورت بوجود آمد تا از سنگ مثلاً نیزه‌ای بسازیم و با آن حیوانی را شکارکنیم وبخوریم ولی این ضرورت بتدریج بیك فانتزی تبدیل شد. این‌فانتزی تاحدی رفت‌که در یونان‌باستان از سنگ مجسمه ساختندکه در حد اعلای زیبائی است. ولی این مجسمه‌هـا نیازی را بصورت ضرورتهای اولیه برآورده نمیکند. چون بدون مجسمه یونانی هم راحت میشود زندگی کرد.

ولی چرا مجسمه‌سازی در یونان در شکلی که داشت ازبین رفت؟ این ارتباط پیچیده‌ای با تمام مسائل اجتماعی، اقتصادی، فلسفی، مذهبی و طرز فکر مردم دارد. بنابراین می‌بینیم که مجسمه‌سازی متوقف نشد ونمیتواند متوقف شود. مجسمه‌سازی بحدی رسیدکه دیگر درآن ازسنگ استفاده نشد. اگر در یونان باستان کسی میگفت مجسمه بدون سنگ یا سفال هم میشود ساخت، باو می‌خندیدند ولی الآن مجسمه‌هائی میسازند که ترکیبی است از آلومینیوم ونور. بااینحال مجسمه‌ساز نباید بحال مجسمه‌سازی گریه کند. درمورد سینما هم عیناً همین مسئله صدق میکند. الآن حقیقت‌گرائی در برنامه‌های تلویزیون ــ البته در مقداری از برنامه‌های تلویزیون ــ شکل همان مجسمه‌های آلومینیوم ونور را دارد که میتواند در عین‌حال به هنر متعالی و مطلق برسد. اینکه میگوئید واقعیت‌گرائی‌درتلویزیون نوعی‌گزارش است وهنر نیست. من نمیدانم تعبیر شما از هنر عبارتست از یك اثر صددرصد تألیفی یا استحاله واقعیت یك فرم هنری؟ اگر استحاله واقعیت یك فرم هنری باشد من معتقدم کارگردانی که در تلویزیون یك مسابقه بیس‌بال را پخش میکند میتواند از این مسابقه یك هنر بوجود آورد. نمونه‌هایش را دیده‌اید و قبول دارید. بنابراین اگر رسالت ــ رسالت کلمهٔ قلنبه‌ایست ــ اگروظیفه‌ای برای هنر قایل باشیم وبه هنر لابراتواری در اتاقهای در بسته عقیده نداشته باشیم، می‌بینیم که نشان دادن واقعیت وظیفه سینما هم هست. چون هدف از مسئله ایجاد رابطه است. مردم روی چه‌چیزی میتوانند بیشتر با هم رابطه برقرارکنند؟ روی واقعیت. اصولاً هدف‌ایجاد رابطه عبارتست‌ازبیان واقعیت من وبیان واقعیت تو وشباهت واقعیت من وتو. پس بنابراین کلمه واقعیت را اینجا در ابعاد مبتذل‌آن بکارنبریم. چون تاصحبت واقع‌گرائی میشود همه به‌گزارش وعکاسی ساده ومسائل‌نظیر آن توجه می‌کنند ومقوله تألیف از بین میرود. تألیف بدون واقعیت یا بکارگرفتن واقعیت برای تألیف یك اثر که واقعیت را بشکل واقعی‌خود نشان ندهد، بقدری در تاریخ هنر سابقه دارد که‌گویاهنر بصورت‌اعتراض باین‌روش میخواهد دوباره با واقعیت روبـرو شده و آن‌را نشان دهـد!

■ بونوئل در تجلیل سینما آن‌را کذب بزرگی میداند کـه گاه واقعی‌تر از واقعیت میشود!

□ بسیار حرف درستی است. ولی‌دروغ تنها این نیست که آنرا با نیت دروغگوئی‌گفته باشید. شما با نیت راستگوئی میتوانیـد وحشتناك‌ترین دروغها را بگوئید و در سینما از این دروغها فراوان می‌بینید. چون بهرحال سینما مبلغ ایده‌ئولوژی یك فرد است و این‌فرد طوری با وجود خویش درگیر است که حتی ممکن است بیماری روانی خودرا بصورت یك واقعیت انسانی بمن وشما تحمیل‌کند. نظایر این امر فراوان‌است وبهمین‌دلیل من‌ازسینما متنفرم! مسئله‌ایکه هنر را از دروغگوئی برحذر میدارد، داوری جمع است. داوری هنر سینما بطول می‌انجامد. درحالیکه درمورد تلویزیون ممکن است نیم‌ساعت بعد انجام شود. به‌عبارتی دادوستد میان مؤلف وتماشاگر در تلویزیون خیلی‌سریع‌تر از سینما است. همانطور که سرعت این امر در سینما خیلی زیادتر از موسیقی، نقاشی یا ادبیات بود. پس آنچه که الآن اهمیت دارد عامل زمانی است و تلویزیون عامل زمان را در اختیار گرفته است. تلویزیون با شما پوکر روباز بازی میکند. در تلویزیون دیپلماسی وجود ندارد. بگذریم که در تلویزیون هم بهرحـال انسان کار میکند. عوامل انسانـی در عین‌حال میتواننـد تلویزیون را بصورت دروغگوترین ابزار ممکن در جهان درآورند. این دیگر بستگی به‌انسان دارد و دراینجا بحث انسان پیش می‌آید که آدم بودن مهم است یا هنرمندبودن که من همیشه آدم بودن‌را به‌هنرمند بودن ترجیح‌میدهم. من‌فکرمیکنم‌هنروسیله‌ایست که انسان به‌آدمیت برسد.

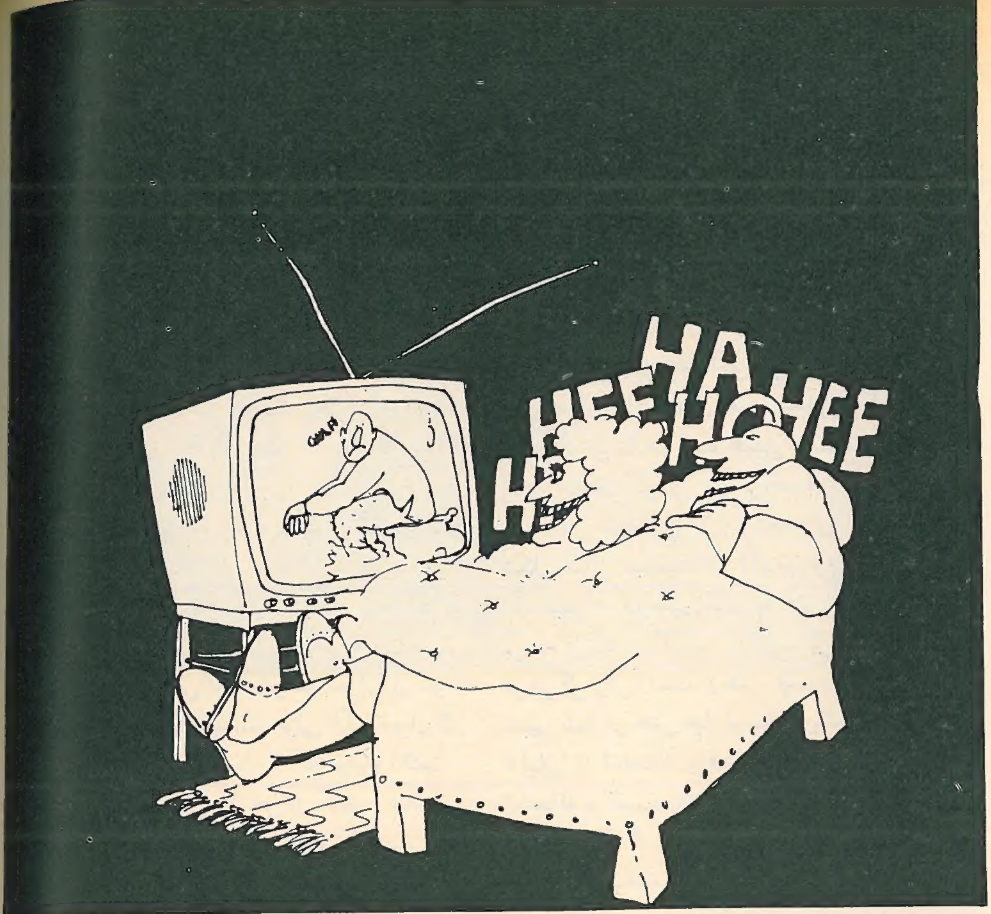
■ فراموش‌نکنیم که‌تلویزیون ازکشفیات و ابداعات سینما در پیدایش خود سود برده‌است شاید بشود گفت تلویزیون بدون سینما هرگز بوجود نمی‌آمد.

□ بنده پسر پدرم هستم ولی خودم هم هستم! طبیعی است‌که سینما دنباله‌ایست از سینما بخاطر اینکه سینما و تلویزیون هردو تصویر وصدا را بکار می‌برند ولی اگر شما بخواهید بمن ثابت کنید روزی که لومیر شروع کرد باختراع سینما فکـر میکرد روزی تلویزیون بوجود خواهد آمد، باید بگویم‌که دارید اشتباه میکنید.

■ لومیر هم درآغاز کار فقط به ضبط وقایع فکر میکرد. فیلمهای «صبحانه‌کودك» و«ورود قطار بایستگاه» شکلی‌ازهمین تلویزیون امروزی را داشت.

□ من بشما قول میدهم سالی یکبار به آرامگاه سینما بروم وآنجا یك‌دسته‌گل بگذارم! اگرشما میخواهید از مقام مادر دفاع کنید بله. ولی من بشما قول‌میدهم‌که مادر من نمی‌توانست مرا تا چهل‌سالگی در شکمش نگه دارد، مجبور بود مرا در نه ماهگی بزاید! تلویزیون هم از سینما زائیده شد خیلی‌هم متشکریم از مادری

بنام سینما . ولی این بچه دیگر نمیتواند برحم مادرش برگردد .



■ ولی تلویزیون هنوزهم مقدار زیادی از خوراکش را از فیلمهای سینمائی و فیلمهای تلویزیونی سینمائی تأمین میکند .

□ بله ، مرحوم لومیر هم خوراکش را از لابراتوارهای شیمی و از سلولوئید تأمین میکرد . حالا باید چکار کرد ؟ باید مجسمه شیمیست‌ها را اول فیلمها نشان داد ؟ این طبیعی است . دنیا محل زاد وولد و دادوستد است . کسی‌که میزاید نباید منتی‌برسر زاده‌شده بگذارد. یا کسی‌که زاده شد نباید مرتب بفکر والدین محترم باشد . مطمئن باشید تلویزیون هم چیزی خواهد زائید که الآن من وشما نمیدانیم چگونه چیزی خواهد بود .

■ دسته‌ای‌ازسینماگران جوان درسالهای اخیر با ساختن فیلمهای کم‌خرج وسریع از نظر اقتصادی تحول‌بزرگی درسینما بوجودآورده‌اند. فکرنمی‌کنید سینما ازاین‌طریق به‌حیات تازه‌ای دست یابد ؟

□ سینما بتدریج و خیلی محترمانه دارد بوسیله‌تلویزیون‌بلعیده‌میشود. منتهی‌میخواهداین بلعیدن‌را موجه وشاعرانه انجام دهد . سینما الآن دارد تلاشهائی‌میکند ولی تمام این تلاشها موقتی است . فراموش نکنید که الآن عامل تکنولوژی برتمام این‌مسائل سایه‌افکنده‌است . عکس‌برداری و فیلمبرداری دارد تبدیل به‌سیستم مغناطیسی میشود ـ همان چیزی که الآن در تلویزیون وجود دارد ـ این‌کاربسیار ارزان‌وساده میشود. روزی خواهد رسید که سینما مثل خودنویس در جیب همه خواهد بود . طوریکه هرکس میتواند سینما بوجود آورد . بنابراین دیگر لزومی نخواهد داشت از متخصص استفاده کنیم . مثل دعانویس ! خودمان فیلم خواهیم ساخت . همه فیلم خواهیم ساخت .

■ هم‌اکنون سه‌چهارم وقت تلویزیون را فیلمهای داستانی وسریالها پرمی‌کنند . می‌بینیم که تلویزیون‌هم دارد راه سینما را ادامه میدهد.

□ ولی فیلمهای داستانی تلویزیون با تکنیکهای تلویزیونی ساخته میشود . چرا تلویزیون فیلم داستانی میسازد ؟ بدلیل اینکه مردم هنوز احتیاج بداستان ، حادثه و قهرمان دارند . با اینحال سیستم ضبط مغناطیسی روی سینما نفوذکرده و دراین اواخر فیلمهای زیادی با این سیستم ساخته شده‌اند . همین سیستم که دارد جای سینمارا اشغال‌میکند. بدلیل‌سهولتهای فنی و ارزان تمام‌شدن از نظر اقتصادی ورابطه

مستقیم . شما مایلید یك فیلم خیلی هنری بسازی که پانصد نفر ببینند یا همین فیلم را سی‌میلیون نفر تماشا کنند . خوب طبیعی است که ترجیح میدهید سی‌میلیون نفر تماشا کنند . پس وقتی سی‌میلیون نفر تماشاگر داشته باشید حاضرید درپیچیدگیهای هنری‌تألیفی‌کمی تخفیف بدهید که پیامی را ساده‌تر ، باکثریت بیشتری از مردم تحویل دهید . در اینجاست که بضرورتهای وجودی خودتان در جامعه وبضرورتهای فکری توجه خواهید داشت یعنی قصدتان ایجاد رابطه و آگاهی در جمع خواهد بود . یعنی همان هدفی‌که سینما در راه‌آن متحمل زحمات زیادی شده است . البته نقش جستجوی هنری را در فرمهای خیلی مجرد انکار نمیکنم . دراینجا مثالی می‌آورم . میدانیم که فیزیك در خدمت جامعه است . جامعه از نظر تکنولوژی به‌فیزیك شدیداً احتیاج دارد . پس‌ما نمیتوانیم فیزیك را محکوم کنیم که فقط در خدمت فرضاً ساختن رادیوی ترانزیستوری باشد . در همه زمینه‌های فکری اقلیت‌هائی هستند که کوششهای مجردی بعمل می‌آورند تا برای کوششهای دسته‌جمعی آینده راه گشا باشند . ولی متأسفانه بعلت خودخواهی وبعلت وجود این «م» و «ن» یا «من» هرکسی که دست اندرکار هر رشته‌ای هست ، میخواهد فوراً در صف اقلیت ممتاز قرار گیرد . باین‌ترتیب هنرمند قبل از آنکه بکار آفرینش‌های هنری بپردازد ، در یك مسابقه شرکت‌کرده است . طبیعی است نفس مسابقه‌دادن در شأن یك متفکر ، یك دانشمند و یك هنرمند نیست . ببینید در اطراف ما این مسابقه برای اول شدن چطور رایج است و در این‌کار کمتر فداکاری ، عزت‌نفس ، فروتنی ، گذشت وآینده نگری می‌بینیم . سالهاست‌که راجع‌به«ژاندارك» «دریر» می‌شنویم . کتابهای قطور نوشته‌اند . یك عده با خواندن این‌کتابها پز داده‌اند . تمام این سیستم مافیای هنری پدر ما را درآورده است . روشنفکران هم مافیا دارند . مافیای روشنفکران چیز وحشتناك‌تری است . چون‌آنها باهوشند ومیتوانند پدر همه را درآورند ! این مافیا بازی‌را تلویزیون دارد مطلقاً ازبین می‌برد . فراموش نکنید این سینمای روحانی با ملودیهای پیانو که اشگ بچشم ما می‌آورد ، پشت سرش یك مافیای هفت خط ، وحشتناك و دروغگو و دروغ‌پرداز ومتقلب وجود دارد .

■ باین‌ترتیب ازنظرشما سینما دلیلی‌برای ادامه حیات ندارد ؟

□ گویا ازاین‌حرفها بوی مجلس ترحیم بدماغ شما خورده است ! شما کوششهای کسی را که‌سینمارامیشناسد وفیلم‌میسازد بیهوده نپندارید. اگر حمل برتبلیغ برای تلویزیون نشود ، خیلی ساده میگویم فیلمسازان بیایند برای تلویزیون کار کنند . رپرتاژ درست‌کنند . برای بچه‌ها فیلم بسازند . فیلم سینمائی درست‌کنند . «تله‌پلی» جلوی دوربین ببرند . شو کارگردانی کنند . هر کاری دلشان میخواهد بکنند . چرا این‌حرف را میزنم . چون سینماگران ما نباید از تقویم جهانی سینما وتلویزیون بی‌خبر باشند . مدلهائی که سینماگران از گذشته برای خودشان چه در نحوه ساختن ، چه در نحوه توفیق برای خودشان انتخاب کرده‌اند ، مدلهائی‌است‌که باید درآنها تجدیدنظر بشود . چون واقعاً من شخصاً اصلاً دلم‌نمیخواهد وینسنت‌مینللی یا بیلی‌وایلدر بشوم . آنها بوده‌اند و فیلمهایشان را ساخته‌اند من باید فکرجدیدی بکنم . یك فیلمبردار شصت ساله هالیوودی مرفه که با فنجان قهوه پشت دوربین «میچل» نشسته و کرین‌سواری میکند این برای شما ارزشش بیشتر است یا آن رپرتر تلویزیون‌که‌کلاه‌خود سرش گذاشته و در ویتنام وسط گلوله وکثافت دارد یك مسئله انسانی را پخش میکند وکاری ندارد که چه‌کادری دارد ، زومش درست‌است ، تصویرش فلوهست یا نیست؟ کدام یکی ارزشش برای شما بیشتراست ؟ بدیهی است رپرتر تلویزیون دارد جانش را بخطر می‌اندازد برای آنکه یك ضرورت را برای شما بیان کند . این آدم مطلقاً یك قهرمان است . سینما و مسئله سینما و فرهنگ و رابطه احتیاج به‌فداکاری ، شعور ودانش بیشتر و فکرکردن در ابعاد وسیع‌تر دارد . مطلب من اینست وبوی مجلس ختم سینما واعلان توقف را نمیدهد .

■ آمار فروش فیلمها از سال ۱۹۷۰ ببعد حاکی از موفقیت نسبی تجاری سینماست . چند فیلم فروشهای عظیم وغول‌آسا داشته‌اند . این‌موفقیت را چگونه توجیه می‌کنید ؟

□ سینما میتواند بسوژه‌هائی دست بزند که تلویزیون قادر نیست . برنامه تلویزیون را میلیونها آدم می‌بینند . شما نمیتوانید در خانه خودتان‌بنشینید ومانع‌شوید بچه‌هایتان صحنه‌های سکسی فیلم «آخرین تانگو درپاریس» را ببینند. اگر این فیلم را در تلویزیون نشان دهند درآن لحظات ترافیك دنیا متوقف خواهد شد ! شما میتوانید پهلوی مادرتان بنشینید و این صحنه را ببینید ؟ پس‌چرا در دنیا سینما بطرف خشونت وسکس رفته است ؟ چون این‌ها عواملی هستند که تلویزیون در نشان دادنشان ناچار است دست بعصا راه برود . تجار سینما فوراً زرنگی کرده وبطرف دوعاملی رفته‌اندکه یکی از آنها کثیف و غیرقابل بخشش است که عبارت از خشونت باشد چون به‌عقیده من آدم خشن آدم نیست مگر اینکه ضرورتی پشت این‌کار باشد و عامل دیگر سکس است . شما حالتان از سکس بهم نخورده است ؟ پس بنابراین می‌بینید که سینما فقط زرنگی‌کرده ، رذالت کرده وبرای موفقیت خودش بحربه‌های کثیف متوسل شده و طبیعی است‌که این موفقیت موقتی‌است.

■ بهرحال سینمائی که امروز وجود دارد سینمائی نیست که ما بآن فکر میکنیم . سینمای امروز فقط سینمائی است که سعی در مبارزه با تلویزیون دارد . یعنی‌سکس وخشونت . افسوس سینمائی را میخوریم‌که قبل از پیدایش تلویزیون وجود داشت .

□ منهم همین افسوس‌ها را دارم . وقتی یادم می‌آید که خیابان پردرختی وجود داشت که سطح آن‌را ریگ وشن پوشانده بود با زمزمه جویبار که حالا تبدیل به‌اتوبانی شده است که روزی بیست‌هزار اتومبیل از آن عبور می‌کنند. در دنیای امروز مسئله‌ای وجود دارد بنام «غربت‌گذشته» . همه ما این کشش را بطرف گذشته داریم که در وجود انسان امری است بسیار طبیعی که باب بزرگی در فلسفه ومعنویت وباصطلاح علمی پاراپسیکولوژی بازمیکند . این بحثی‌است بسیار مفصل . ولی‌کشش بسوی‌گذشته چرا باید محدود بسینما باشد ؟ قبل از سینما گذشته‌های دیگر ، معنویت‌های بزرگتر و تراژدیهای عظیم‌تر بوده است . اینقدر مطلب هست که شما میتوانید تا روز خلقت آدم حتی روزی که اولین آمیب درآب بوجود آمد بعقب برگردید و در این سفر بزرگ ، حیات کبیر انسان را کشف کنید . ولی این یك‌طرف قضیه است . شما که با اینهمه دریغ ازگذشته صحبت میکنید چرا همین توجه را برای دیدن آینده بکار نمی‌برید . ازکجا معلوم است که آینده مقدار زیادی لطف وزیبائی وعشق نداشته‌باشد . ما داریم بطرف‌کمال میرویم وکمال در آینده است .

● تمام

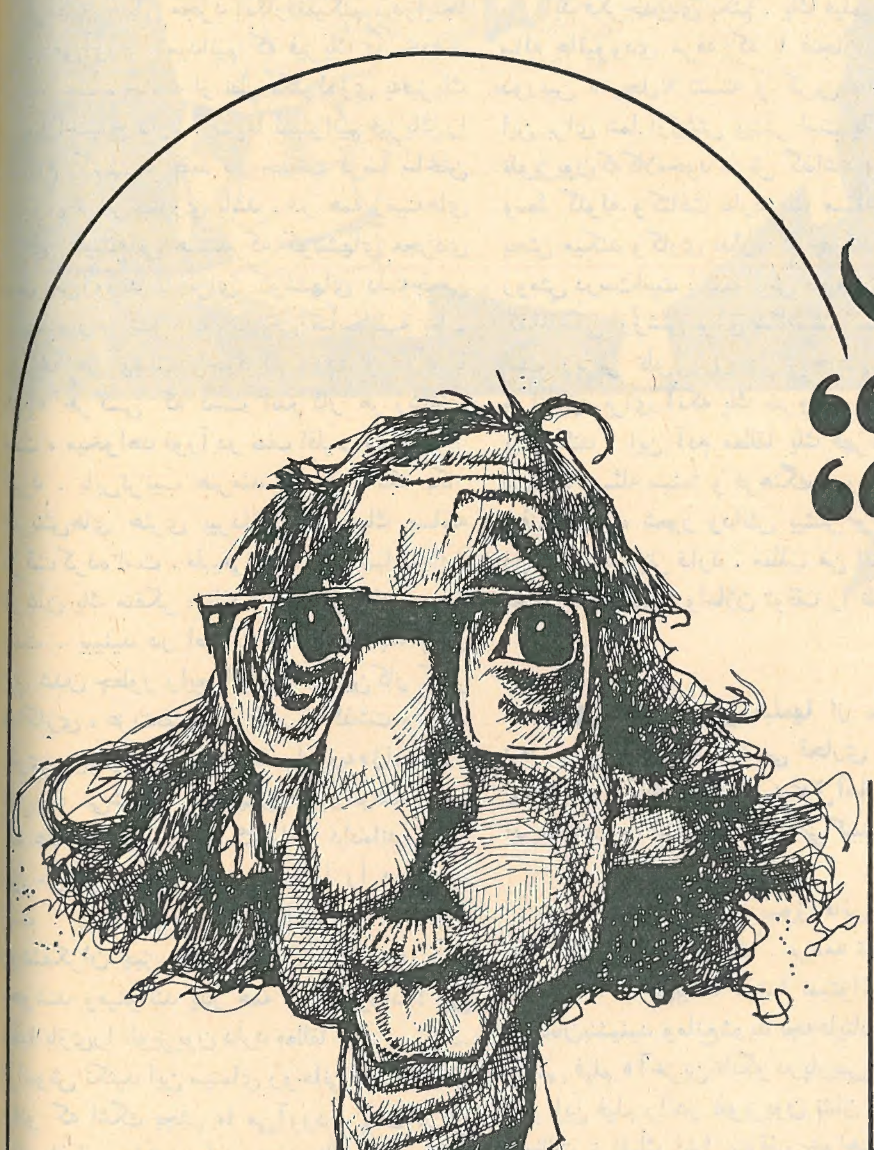


„وودی آلن"

"Woody Allen„

نقل ازمجله : TAKE ONE

مترجم : جمشید ارمیان





■ از «وودی آلن» درمقام بازیگر غیراز این فیلم «یکبار دیگر سعی کن ، سام» فیلم‌های دیگری‌بنام «تازه چه خبر پوسی کت؟» و«کازینو رویال» در تهران‌دیده‌ایم . وودی‌آلن نمایشنامه – نویس ، سناریست، بازیگر واین‌اواخر کارگردان طی‌مقاله «**برنارد وینر**» که منتقد فیلم مجلاتی چون «فیلم کوارترلی ، سایت اند ساوند» و "Take One" و "The Nation" هست، مورد انتقاد سختی قرارگرفته . نویسنده ضمن بررسی شیوه کار این کمدین ، به بحث درباره کمدین‌های بزرگ سینمای آمریکا وفرانسه وبعضی ازآثار آنان پرداخته ودرپایان نتیجه گرفته که «وودی آلن» یك کمدین واقعی نیست والبته نظر مغایر اینهم دربین‌منتقدان هست وما درفرصت دیگری نمونه‌ای ازچنین مطلبی را درج خواهیم کرد .

***

«وودی‌آلن» آخرین کمدین سرخ‌چهره‌ئی است‌که ازآمریکا صادر شده است . او مرتب فیلم ، نمایشنامه و داستان صادر می‌کند – و محبوب تازه آمریکائی‌ها ، وتماشاگران خارجی شده است . حتی عکس‌های فیلم اورا روی جلد مجله تایم چاپ کردند .

وقتی درمورد چگونگی موفقیت وودی‌آلن بعنوان یك‌فیلمساز می‌اندیشم ، با یك‌جورسنگدلی به مقاله کلاسیك «جیمز آگی» در سال ۱۹۴۹ تحت عنوان «عصر کمدی‌های بزرگ» رجوع می‌کنم. هیچکس کمدی را درسینما بهتر از او درك نکرده وشاید بعد ازاین هم کسی درك نکند.

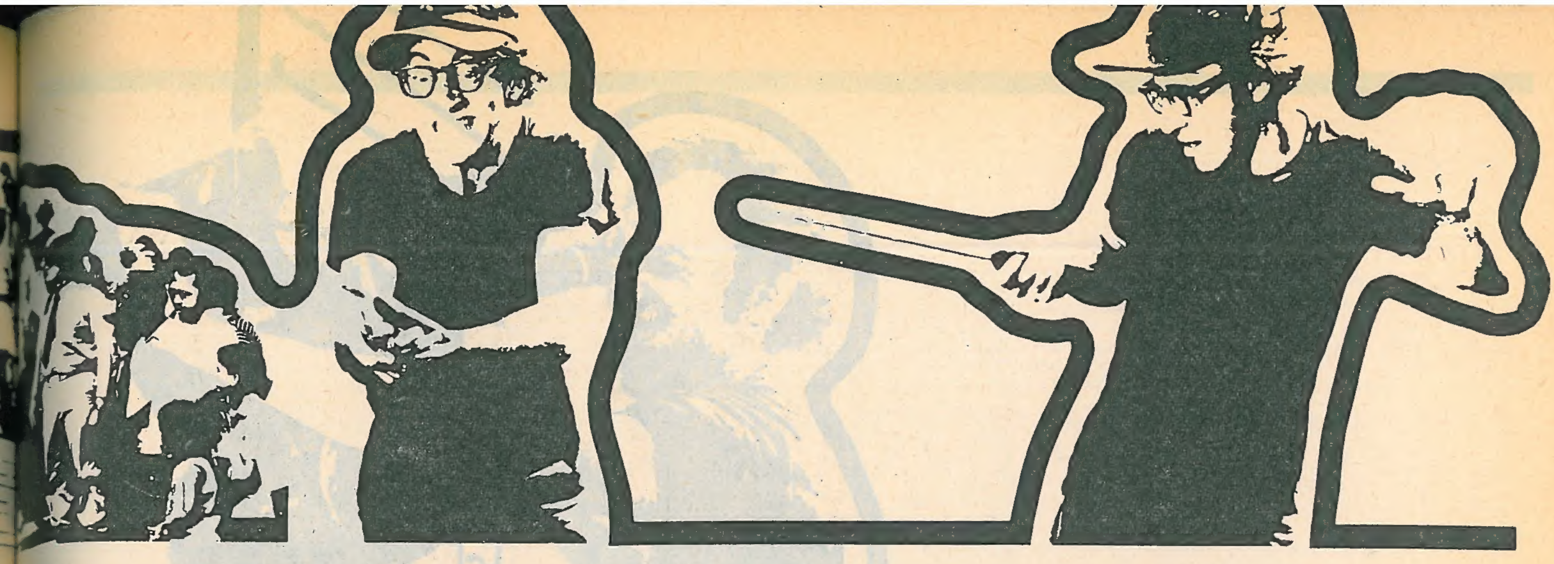
«آگی» مقاله خودرا اینطور شروع می‌کند :

«درزبان‌کمدین‌های سینما ، چهار درجه اصلی خنده عبارتند ازآهسته یا نخودی خندیدن ، معمولی خندیدن ، خنده شکمی وبالاخره خنده "Boffo" . خنده نخودی فقط یك جور خنده آهسته وملایم است . خنده نوع دوم کمی بلندتر وتا حدودی افسارگسیخته است . درمورد نوع سوم فکر می‌کنم همه دچار این جور خنده شده باشند، خنده‌ئی‌که درآن‌آدم ازشدت خنده دل‌درد می‌گیرد. خنده نوع‌آخر، خنده‌ی‌کشنده‌ای‌است. یك‌بذله تصویری ایده‌آل‌وخوب‌اگر کاملاً پرورانده وبازی بشود ، می‌تواند قربانی را با بیرحمانه‌کنترل‌کردن این چهار درجه خنده ، از نردبان خنده‌ها بالابکشاند واورا به‌نوك میله‌های نردبان بیاورد وبعد شروع‌به‌جنباندن، تکان‌دادن وتاب دادن آن بکند تااینکه قربانی برای نجات ورهائی خود ، ناله سر بدهد . آنگاه قربانی بعد ازکوتاه‌ترین مدت ممکنه برای جبران خسارت ، اولین ضربات شریرانه شلاق‌کمدین‌را بیش‌ازپیش برگرده خود احساس خواهدکرد و از نردبان تازه‌ای بالا خواهد رفت !

اساس کار بهترین کمدی‌هـای امروز مقداریش برخنده نخودی قرار داده شده ودر مواقعی امکان‌آن هست‌که ازخنده نوع دوم بدون اغراق جلوه دادن آن استفاده بشود . حتی‌کسانی که هرگز کمدی‌های بهتر ازاین نوع ندیده‌اند ، بایدگاهی اوقات این احساس را همچنان‌که ناظر جریان خنده درسینمای کمدی‌هستند، داشته باشند. کسی‌که تماشاگر سینمای‌کمدی درعرض ده یا پانزده سال‌گذشته بوده ، بخوبی تشخیص میدهد که این سینما به‌آرامی اما بطورپیوسته ویکنواخت

صحنه‌هائی از کازینو رویال – تازه‌چه‌خبر پوسی‌کات وموزها







رو به زوال می‌گراید . »

آنگاه « آگی » به بحث درباره یکی از عوامل این‌زوال می‌پردازدکه این‌مورد همچنانکه درسال تحریر مقاله درست بود ، اکنون نیز صادق است ونیز با هنرکمیك وودی‌آلن ربط ویژه‌ای پیدا می‌کنند :

« اگر بخواهیم غیردوستانه دراین مورد صحبت‌کنیم ، باید به تنها مورد اشتباه درسینمای کمدی امروز اشاره بشود وآن دیالوگ فیلم‌های کمدی است. بخاطر دیالوگ وصدا، کمدین‌های بی‌نظیری‌که سلطان سینمای‌کمدی بودند ، حالا نمی‌توانندکارکنند ، چون آنها نمی‌توانند استیل کمیك خودرا با دیالوگ ترکیب‌کنند ، چون کمدین‌های حراف دریك نمایش همیشگی بدام افتاده‌اند . »

وودی‌آلن نویسنده‌ای بسیار مضحك است ، ازنوع آدم‌هائی چون «نیل سیمون» ، «والی کاکس» و «جیمز تربر» (اگر بتوان چنین موجود دورگه‌ای را تصورکرد) با تأکیدی بر بدآموخته‌های او ، فکرش اختراعی است وبنظر می‌رسدکه احساسش برای روح‌کمدی مستقیماً درك شده ، باشد . بعنوان یك بذله‌نویس برای فیلم وتلویزیون (او سابقاً برای سیدسزار ، هرب شراینر وگاری‌مور جوك می‌نوشت) وبرای مجله نیویورکر ، یك نویسنده دست‌اول است ، وقدرت مسحورکننده‌ئی دربازآفرینی یك تصویر وارونه ازدنیای پوچی‌که اورا دربرگرفته ، دارد .

اما او بسادگی نه یك سناریست خوب است ونه یك‌کارگردان خوب – ومهم‌تر ازهمه ، از موقعی هم‌که بازی در فیلم‌ها را شروع کرده ، کمدین خوبی نیز درسینما بشمار نمیرود . دراین مدیوم ، او آکتوری است‌که استعداد ناچیزی برای طنز سینمائی دارد . دراین حالت ، او بیشتر

تصاویر : صحنه‌هائی ازفیلم موزها







می‌کند . وودی‌آلن یك کمدین نیست . ما فقط می‌توانیم روی حالت‌های ناگوار او تکیه‌کنیم ، اما اینهم کافی نیست .

کمدین‌های‌بزرگ سینما – چاپلین، کیتون، برادران مارکس ، ژاك تاتی و . . . – باین دلیل بزرگ هستند که بهمان نسبت میدانند چگونه گگ‌های تصویری را عرضه‌کنند ، بهمان خوبی هم زمان وحرکت را درك می‌کنند . فیلم‌های‌آنها ساختمان اساسی دارد ، کمدی‌های آنها حرکت می‌کند ، همشه تحرك دارد ، همیشه زیربنای محکمی دارد وهمواره یك رشته نیروی دائمی کمیك در درون آنها جریان دارد .

درفیلم‌های بزرگ‌کیتون وچاپلین ، این نیرو یا انرژی همسان ومنطقی جریان می‌یابد وفیلم را یك شکل می‌کند واساس وپایه‌ئی بوجود می‌آوردکه برمبنای آن جوکها : فرم ومحتوی دریك هارمونی‌کامل بیان میشوند .

درمشهورترین فیلم‌های «ژاك تاتی» مثل «تعطیلی مستر هولو» و «عموی من» گرچه دیالوگ زیاد هست اما بخاطر آوردن آن حتی بعنوان یك فیلم حراف مشکل است چون درفیلم‌های تاتی مقدار زیادی‌گگ تصویری به تماشاگر عرضه میشود . اما «وودی‌آلن» ، او بدو گونه می‌تواند یك موقعیت کمیك در فیلم بوجود آورد :

۱ – بوسیله یك اپیزود و اسکچ‌کوتاه .

۲ – بوسیله امتداد دادن گگ‌ها – درحالت اول ، طنز دریك جریان عادی‌کوتاه ، محدود وبسته میشود ودرطریق دوم ایده یك جوکی بسادگی وبخودی‌خود برای پیش‌بردن فیلم‌کافی نیست وچند جای آن بیروح است .

دراین‌مورد می‌توانیم به فیلم‌های او رجوع کنیم وازآنها مثال بیاوریم . دریکی از اولین فیلم‌های او (« پول را بردار و فرارکن » – Take the money and run) آلن فرضاً یك جانی خشن است اما طبق معمول غیرمؤثر هم می‌باشد . او می‌خواهد به بانکی دستبرد بزند . بعد ازلحظه‌ئی صبر، او به‌تحویلدار بانك یادداشتی می‌دهدکه بخواند آلن یك اسلحه دارد وپولها را میخواهد. تحویلدارنمی‌تواند دستخط اورابخواند، ومیخواهد بداند معنی "Gub" که‌آنرابجای‌کلمه "Gun" گرفته چیست ! وروی این اصل بین آندو برسر اختلاف این دوکلمه بحث وجدل درمی‌گیرد . ازاین نقطه‌نظر ، این جوك بطرز نشاط‌آوری عمل میشود . آلن با به صف‌کردن مدیران وکارمندان بانك ، سعی می‌کند این جوك را بپروراند ، اما ازآنجائی‌که او چیزی درچنته ندارد وفقط همان ایده تنها را دارد ، صحنه بدون هیچ‌آکسیون‌کمیك دیگری بسادگی ادامه می‌یابد

شبیه جری‌لوئیس است، که تازه ازاو هم تقلید می‌کند . آلن ، مثل لوئیس پرسوناژی را درسینما خلق می‌کندکه ساده‌لوح وکودن ودست‌وپاچلفتی است. اما جری لوئیس لااقل میداندکه چگونه از چهره و بدن خود برای ایجاد افه‌های‌کمیك استفاده بکند – حتی اگر این‌کار بصورت تکرار درتکرار باشد .

اما آنچه به وودی‌آلن دراین پرسوناژ روی پرده سینما اعتبار می‌بخشد، آن صورت بیگناه ومعصوم با آن عینکهای دسته سیاه وشیشه ضخیم واندام‌کوچکش است‌که درتماشاگر سمپاتی ایجاد

هربرت راس
کارگردان فیلم «دوباره سعی‌کن ، سام»





وسرانجام درحالیکه به هیچ جائی نمیرسد ، آنرا به پایان میرساند .

تصورش را بکنید اگر چاپلین یا کتیون نابغه دراین صحنه بودند باآن چه میکردند ؛ واریاسیون‌ها وساختمان گگ‌های تصویری که آنها خلق کرده‌اند ، ذوق زیبائی‌شناسی تماشاگران را تحریك می‌نماید. مشابه همین موقعیت بذله‌ئی درهمین فیلم ، صحنه‌ئی است که وودی‌آلن برای فرار خود اززندان تلاش می‌کند ، اما بدون آن که او متوجه بشود ، مخالفینش این تلاش‌را خنثی کرده‌اند وآلن را درحیاط زندان می‌بینیم که توسط نگهبانان تعقیب میشود .

موقعیت انباشته از فرصت‌های زیاد برای آفریدن گگ تصویری است . (یادتان می‌آید که کیتون باهمین صحنه مشابه درفیلم "Cops" چه کرد؟ صحنه تعقیب را چند دقیقه طول داد، از سرعت، آکسیون همراه با جوك‌های متعدد وغیره قبل‌از آن که بگذارد اورا دستگیر کنند، استفاده نمود)، اما این صحنه بسادگی برگزار میشود وآلن را به سلولش برمی‌گردانند .

درفیلم بعدیش "Bananas" (موزها) آلن رهبرشورشیان آمریکای‌لاتین ویك جنبش انقلابی است. افراد جنگجویش غذا ندارند، بدین‌جهت آنها را به یك رستوران محلی کوچك می‌برد تا چیزی بخورند. آلن داخل رستوران می‌شود ودستورمی‌دهد صدها هزارساندویچ برای افرادش آماده کنند - کـه این خودش یك جورگگ نشاط‌آوری است ، اما بعداً آلن با بردن غذاها با چرخ دستی به‌اردوگاه ، تأثیر این جوك را نابود میکند. اولش ما از نردبان کمیك بالا میرویم وبعد فوراً پائین‌کشیده می‌شویم . آلن یك قدم جلو می‌رود اما دوقدم عقب می‌آید وباین ترتیب یك‌کمدی بی‌نتیجه ببار می‌آورد . باین جهت وودی‌آلن استاد جوك‌های گسیخته ودرهم درطنزهای سینماتیك می‌شود .

ازسوی دیگر درهمین فیلم آلن ازدوصحنه کاملاً کمیك استفاده می‌کند ، یکی درابتدای فیلم ودیگر موقعی‌که فیلم دارد بپایان میرسد . فیلم حاوی یك سری‌گگ و اپیزودست وبطور ذاتی هیچ چیز غلطی دراین مسیر وجود ندارد - فیلم‌های اخیر ژاك‌تاتی دراین جهت تغییر مسیر داده‌اند ، همانطورکه کارهـای « پیرآته » و «روبردری» داده‌اند - اما یکبار دیگر آلن اززیر پرچم خود بعنوان یك‌کمدین سینما بیرون‌می‌آید.

در فیلم « یکبار دیگر سعی کن ، سام » مسئولیت کارگردانی فیلم را به «هربرت راس» می‌سپارد و نتیجه آن میشود که فیلم این دفعه محکم‌تر ازکار دربیاید . اما هنوزهم با همان مسائل همیشگی روبروست ، دراین فیلم آلن فقط سناریست وبازیگرست . بعلاوه ، فیلم اقتباسی‌است ازپیس موفق «آلن» درصحنه برودوی وهمین عامل ، جنبه سینمائی آنراکمتر می‌کند .

فیلم اصلاً یك جوك دست اول‌است : تثبیت آلن روی‌کاراکتر همفری بوگارت بعنوان یك بت و بعنوان کسیکه همیشه آلن از او دستور می‌گیرد، کاراکترآلن دراین‌فیلم منتقدی‌است که درسانفرانسیسکو زندگی می‌کند و زنش پس از دوسال زندگی مشترك ناگهان اورا ترك می‌کند وآلن را با دنیای فانتزیش تنها می‌گذارد وسبب میشودکه او ضربات دنیای واقعی اطرافش را لمس‌کند .

آلن با یك زن وشوهر جوان دوست ورفیق شده است . این دونفر سعی می‌کنند اورا با زنها ودخترهای‌گوناگونی آشنا کنند وحتی برایش قرار ملاقات می‌گذارند ، اما آلن همیشه به‌نحوی این قرارها را خراب می‌کند واز بس دست‌وپا چلفتی است ، نمی‌تواند دراین‌جور ملاقات‌ها ، دل طرف را بدست بیاورد (دراین‌جور صحنه‌ها ازچنین گگ‌هائی استفاده می‌کند : کشیدن دو سیگار دریك‌آن ، تصادم‌کردن بالامپ‌های چراغ دریك حالت عصبی وغیره) .

آلن بتدریج احساس می‌کند کـه همسر بهترین رفیق خودرا دوست دارد واین زن نیز - که شوهرسرمایه‌دارش اورا فراموش کرده ونسبت به خواسته‌های او بی‌توجه شده - همین علاقه را

تصاویر : دوباره سعی‌کن سام - آنچه که تو می‌خواستی درباره سکس بدانی اما می‌ترسیدی سئوال‌کنی



نسبت به‌آلن درو‌جودش احساس می‌کند . آنها یکشب را باهم می‌گذرانند اما بعد - با الهام از صحنه آخر فیلم کازابلانکا که همفری بوگارت ، اینگرید برگمن را ترک می‌کند و او تنها سوار هواپیمامیشود ــ آلن، مثل‌بوگارت میشود، یعنی او هم زنی راکه دوست دارد ترک می‌کند تا بدین ترتیب ارزش اخلاقی دوستی را نگاهداشته باشد.

در فیلم آخرش «آنچه که تو میخواستی همیشه درباره سکس بدانی اما میترسیدی سئوال کنی» :

(Everything you always wanted to know about sex but were afraid to ask)

وودی‌آلن با استفاده از کتاب مشهور دکتر «دیوید روبن» درباره سکس ، هفت اپیزود براساس هفت فصل ازاین‌کتاب جعل می‌کند ! دو اپیزود آن لااقل از دوفیلم مشهور گرفته شده یکی‌ازآنها از «حادثه» فیلم معروف «آنتونیونی» گرفته شده‌که بدلایل زیاد مثل بمب صدا می‌کند واپیزود دیگر ازفیلم «سفر معجزه‌آسا» گرفته شده . دراین اپیزودکه بهترین آنهاست ، آلن ما را به درون بدن انسانی می‌برد تا نشان بدهدکه طی یك عمل هم‌آغوشی (Ejaculation) چه اتفاقاتی رخ میدهد (وودی‌آلن نقش یك «نطفه» سرکش را بازی می‌کندکه ازیك «پرده بکارت» بیرون می‌آید) !

اپیزودهای‌دیگرنیز آهسته فس‌فس‌می‌کنند: دریکی ، آلن لباسهای همسر خودرا برتن می‌کند ودردیگری ماجرای عشق یك دکتر دامپزشگ را با یك گوسفند بیان می‌کند ! اپیزود دیگر مربوط به فرار یك حیوان غول‌آسا از لابراتوار یك سکسولوژیست است‌که اینهم خوب پرورانده شده است . بجز این اپیزود و اپیزود مربوط بـه «هم‌آغوشی» آنچه‌که باعث مضحك بودن این اپیزودهــا میشود، عوامل بصری یا حوادث سینماتیك نیست‌که اتفاق می‌افتد ، بلکه تقریباً از احساس طنزآلود آلن سرچشمه می‌گیرندکه در موقعیت‌ها و گگ‌های آن تأثیر می‌نهد .

این فیلم آلن بهتر ازآن فیلم دیگر سکسی بنام «آیا سکس بعدازمرگ می‌آید ؟» است اما برویهمرفته زیادهم بدنیست. بسیاری‌ازاپیزودها بطوروحشتناکی طولانی‌اند، یا براساس یك جوك تنها ساخته شده‌اند . بهرحال بهتر است آنــرا فراموش‌کنید . فیلمی‌که تقریباً اندیشیدن به آن مضحك‌تر ازنگاه‌کردنش است .

شاید «آگی» انگشت خودرا روی نقطه ضعف‌کار آلن درهمان مقاله ۱۹۴۹ خود موقعی گذاشته‌که‌درباره‌یکی‌ازفیلم‌های‌اولیه«باب‌هوپ» نیز صحبت‌کرده :

«بیشترخنده‌های فیلم «رنگ‌پریده» زبانی هستند . باب‌هوپ در خط کارهای خود بسیار کمدین ماهری است . او وقتی دیالوگ درکار نباشد بعنوان یك کمدین ، مضحك است . اما نمیداند چگونه هنوزهم مضحك‌تر یا چگونــه مضحك‌ترین کمدین عصرخود بشود . »

وقتی‌به‌تماشای فیلمی‌از وودی‌آلن میروید، او تنها مقداری «خنده نخودی» وخنده‌ئی ازنوع دوم آن تحویلتان میدهد حتی گاهی مواقع‌کمی هم هجویات سیاسی واجتماعی صادر می‌کند - وبعد سالن سینما را با احساسی نه چندان خوب وراضی شده ، تنها می‌گذارد . پانزده دقیقه بعد شما دوباره‌گرسنه میشوید وتنها چیزی‌که واقعاً رضایت شما را برآورده خواهد ساخت یك فیلم چاپلین یا کتیون یا برادران مارکس یا ژاك‌تاتی خواهد بود .

وقتی شما ازتماشای این‌کمدی‌های‌کلاسیك تاریخ سینما فارغ بشوید ، پهلوهایتان ازانواع چهارگانه خنده درد می‌گیرد ودرونتان سرشار ازشادی می‌گردد . شاید بهمین خاطر باشد که پخش‌کنندگان آمریکائی ، یکبار دیگر اکنون **این فیلم‌های قدیمی اما با ارزش را پخش می‌کنند** ونیز علت این‌که بسیاری ازمردم - جوان وپیر ، آمریکائی ، کانادائی ، اروپائی - سالن‌های سینما را برای دیدن‌آنها اشغال می‌کنند، معلوم میگردد.

وودی‌آلن بسادگی‌دراین‌موج‌بزرگ‌کمدی قرار نمی‌گیرد ، او فقط می‌تواند باندازه‌کافی خردسالان را سرگرم سازد .

● تمام







بالا : دوباره سعی‌کن سام ــ پائین : موزها

جان بورمن و شون‌کانری دربین فیلمبرداری دوصحنه ازفیلم زاردوز



دیداری با : جان بورمن

JOHN BOORMAN

■ «نجات‌یافتگان» نخستین‌فیلم شمااست که باصل داستان نسبتاً وفادار مانده‌است .

□ این فیلم را در شرایط خاصی ساختم. وقتی ساختن فیلم «خدای حلقه‌ها» بمشکلاتی برخورد استودیوی وارنر پیشنهادکرد فیلمی از روی رمان «جیمزدیکی» کارگردانی کنم . درآن موقع رئیس‌کمپانی وارنر عوض شده بود و مرد جوانی بنام «باری‌باچمن» در این‌کمپانی مأمور خواندن وانتخاب داستان شده بود . او قبلاً شاگرد «جیمزدیکی» بود و فیلمهای مرا نیز بسیار دوست میداشت . قبل از آنکه «جیمز دیکی» کار نوشتن «نجات‌یافتگان» را به پایان برساند ، کمپانی وارنر را قانع‌کرده بود حقوق فیلمبرداری ازروی این‌کتاب را خریداری‌کند. «نجات‌یافتگان» نظر مرا بشدت جلب‌کرد وآنرا داستانی ایده‌آل برای ساختن فیلمی با تمهای اجتماعی وانسانی یافتم . ازطرفی بخاطر اینکه برای اولین‌بار می‌بایستی براساس یك اثر ادبی و در عین‌حال وفادار ماندن بآن فیلمی بسازم ، ناراحت بودم . با «دیکی» ملاقات‌کردم و دیدم زبان یکدیگر را می‌فهمیم . با هم صحبت کردیم و داستانها برای هم گفتیم ولی درباره این‌کتاب نتوانستیم بتوافق برسیم شاید بخاطر تناقضی‌که در حرفهای «دیکی» و درکتاب وجود داشت (صفتی‌که نزد اهالی‌جنوب‌آمریکا یافت میشود) بعد کارمان را توسط مکاتبه ادامه دادیم . من اقتباسی‌ازکتاب بعمل‌آوردم وآنرا برای«دیکی» فرستادم و او درجواب نامه مفصلی بمن نوشت. بعدازآن نیز نامه‌های زیادی برای هم نوشتیم وباین‌نتیجه رسیدم اگراو ازطریق صحبت‌کردن آدم غیرقابل انعطافی‌است ، ازطریق نوشته بسیار دقیق و منظم است . بالاخره حس‌کردم با این نویسنده نمیتوانم کنار بیایم وباید شخصاً راه‌حلی سینمائی برای اخذ نتیجه پیدا کنم . چون ما اساساً در فلسفه کتاب با هم اختلاف داشتیم . برداشت «دیکی» به فلسفه «همینگوی» نزدیك بود . باین‌معنی‌که انسان ازطریق حوادث دشوار

بیك «مرد» تبدیل میشود . نظر من عکس این مطلب بود . حوادث ناگوار برعکس انسان را ضایع ومتزلزل میکند . این اختلاف بخصوص در مطلبی‌که میخواستم در شروع فیلم بازگو کنم ، بیشتر بچشم میخورد . سفر آن افراد شهرنشین‌درواقع سفری درطول‌زمان، درگذشته آمریکا و درجستجوی زیبائی ، قدرت ، منابع وغنای این سرزمین بحساب می‌آمد . هنگامیکه آنها بدهکده میرسند با افرادی روبرو میشوند که یك زندگی ابتدائی دارند . در جامعه‌ای یکنواخت بسر می‌برند . خانه‌هایشان را شخصاً میسازند . کشاورزی میکنند ودرمقابل‌بیگانگان بدفاع برمیخیزند . نسلی‌که درعین‌حال رو به تباهی است . درواقع این چهارنفر شهرنشین درآینه‌ای «دفورمه» به‌گذشته خویش می‌نگرند. رودخانه نیز تبدیل بیك‌دریاچه‌آرام میشود واین درواقع تصویری است از اسطوره آمریکا .

■ چطور شد صحنه‌های مقدماتی مربوط به شهررا درفیلم حذف‌کردید ؟

□ از نظر ساختمان داستان تصور میکنم این صحنه‌ها به‌فیلم لطمه میزد . از نظر من پیام داستان باید ازطریق طبیعت بازگو میشد . علاوه برآن فکرمیکنم این‌چهارمرد برای مردم‌آمریکا شخصیت‌های آشنائی هستند . اگر «لوئیس» را کنار بگذاریم ، نظیر بقیه درمیان آمریکائیها فراوان دیده میشود . پرداختن باینکه آنها درشهر چگونه زندگی میکنند از نظرمن بیهوده بود چون تماشاگر خودش میتوانست حدس بزند . مثلاً وقتی «اد» بهنگام دفن «درو» سخنرانی‌کوتاهی میکند ، معلوم میشود آندو در زندگی با هم روابط دوستانه‌ای داشته‌اند .

■ درعناوین فیلم فقط نام «جیمزدیکی» بعنوان سناریست ذکر شده‌است .

□ اولاً دیالوگها ، باستثنای قسمتهائی که هنگام فیلمبرداری عوض‌کردیم ، نوشته او بود . درثانی داستان‌هم باو تعلق داشت ودخالت من یك دخالت کلی و ساختمانی بود . البته سناریو را من نوشتم ولی همانطور که گفتم ما با هم در تمام موارد بحث میکردیم و او در فراهم‌آوردن مقدمات کار همکاری نزدیك داشت .

■ تناقض‌گوئی «جیمزدیکی» که‌گفتید درکتاب هم وجود داشت ، کدامها بودند ؟

□ چهار پرسوناژ اصلی درواقع نماینده چهار خصوصیت کاراکتر «دیکی» بودند . این داستان در واقع تلاش « دیکی » برای نزدیك ساختن و یکی کردن این جنبه‌های چهارگانه بحساب می‌آمد . « دیکی » یك ورزشکار و تیرانداز است . مثل «لوئیس» که میشد گفت خصوصیات فاشیستی‌دارد . او گیتارهم می‌نوازد و یك هنرمند پابند اخلاق است . مثل «درو» . کمی‌هم ترسو است . مثل «بابی» . از خطرات تصوری می‌ترسد . بهرحال مسئله خشونت ، مثل کتاب ، مسئله اصلی است . سانسور آمریکا و انگلستان اصرار داشت که بعضی صحنه‌ها را حذف کند ولی من قبول نکردم چون این‌کار مفهوم فیلم را از بین می‌برد . آنچه‌که من قصد نشان دادنش را داشتم ، خود خشونت نبود — در فیلم خون زیادی وجود ندارد — بلکه میخواستم روبرو شدن پرسوناژها و تماشاگران را با واقعیت خشونت نشان دهم . مثلاً برای من خیلی مهم است که مرگ انسان مدتی طول بکشد . چون مردم عادت کرده‌اند روی پرده مرگ را سریع ببینند . چقدر این عمل پیش‌پا افتاده و دور از واقعیت‌است . ازطرفی درکتاب نامعلوم بودن هویت‌کشاورزی را که کشته میشد، می‌پسندیدم چون تماشاگر در این ماجرای شکار انسان سهیم میشود و بعد فکر میکند شاید یك بیگناه را کشته باشد . دراین حالت ناگهان حادثه از انگیزه‌های اصلی آن جدا شده وشکل دیگری بخود می‌گیرد .

■ «نجات یافتگان» از نقطه نظر مسائل فیزیکی به «جهنم اقیانوس‌آرام» نزدیك است .

□ بیشتر افراد اکیپ فیلم در فیلم قبلی کارکرده بودند . یکی‌از آنها بمن‌گفت : «فکر نمیکنم فیلمبرداری هیچ فیلمی تا این‌حد دشوار بوده‌باشد . بااینحال شما موفق شدید!»

■ کاراکیپ دوم فیلمبرداری چه بود ؟

□ کارمهمی‌نبود. میدانید‌که سندیکاهای آمریکائی بسه قسمت تقسیم شده‌اند . شرق که شامل نیویورك است . غرب میانه که شامل شیکاگو است و غرب که شامل لوس‌آنجلس میشود . رودخانه «چاتوگا» که ما در آنجا فیلمبرداری میکردیم بین مرز «گئورگی» — که از نظر سندیکائی در حوزه شیکاگو است — و کارولینای شمالی — که از نظر سندیکائی در حوزه نیویورك است — قرار داشت . این دو سندیکا برای تعیین افرادی که باید در فیلم کار کنند ، با هم مبارزه داشتند . باین جهت

یان‌وایت وجان‌بورمن دربین‌صحنه‌ئی‌از فیلم نجات‌یافتگان



«بیل باتلر» که برای «جك نیکلسون» در فیلم Drive, he said کارکرده بود ، چند پلان برای من فیلمبرداری کرد . مثل صحنه گرفتن ماهی وصحنه‌های شب . ولی درمورد صحنه‌های رودخانه اصلاً اکیپ دوم مطرح نبود . چون حتی برای دوربین دوم جا نداشتیم . یکی از دلایلی که باعث شده این رودخانه دست نخورده باقی بماند ، دور از دسترس بودن آن‌است . هرروز یك ساعت‌ونیم با جیپ راه می‌پیمودیم تا به‌رودخانه برسیم . ما هشت‌نفر بودیم . چهار بازیگر ، فیلمبردار ، دوتکنیسین ومن که سوار چهار قایق میشدیم و تمام روز را روی آب فیلمبرداری میکردیم . در پایان روز در انتهای رودخانه از قایقها پیاده‌شده وسوار جیپهائی که منتظرمان بودند میشدیم .

■ در مورد رنگ فیلم عمل بخصوصی انجام دادید ؟

□ دراین مورد سیستم بخصوصی را که توسط لابراتوار تکنی‌کالر و مدیر فیلمبرداری « ویلموس زیگموند » ابداع شده بود ، بکار بردیم . نتیجه از نظر من خیلی زیبا بود . ولی در بعضی کپی‌ها ، در حلقه‌های اول که رنگ کمتری‌وجود دارد، رنگها درهم مخلوط میشود. من رنگهای ملایم را ترجیح میدهم . ملایمت رنگ مناظررا بواقعیت نزدیك میکند. بخصوص برای بازسازی فضای‌کابوس‌واری که من درنظر داشتم ، لزوماً رنگ‌های ملایم مناسب بودند. در فیلمهای «موبی‌دیك» و « انعکاس در چشم طلائی» اثر جان هوستون گاهی اوقات سعی در بکاربردن رنگهای ملایم شده‌است . ولی رنگها طوری انتخاب شده‌اندکه با رنگهای ملایم اصلی فرق دارند . رنگهای اصلی ، بخصوص رنگهای‌گرم همیشه کیفیت خودرا حفظ میکنند درحالیکه رنگهای ترکیبی بسوی سیاه وسفید تمایل دارند . وجود رنگهای تند در یك زمینه سیاه وسفید خطرناك است . بهمین‌جهت من سعی کردم‌ازرنگهای‌تنداحترازکرده وفقط به‌رنگهای ملایم بپردازم . ولی این امر در چاپ فیلم مشکلاتی به‌بار می‌آورد و حفظ تعادل رنگ را در پلانهای فیلم دشوار میسازد . برای حل این مسائل سه ماه وقت خود را در لابراتورهای لوس‌آنجلس صرف‌کردم .

■ موسیقی دراین فیلم زیاد حس‌نمیشود ولی تأثیربیشتری از فیلم «جهنم اقیانوس‌آرام» دارد .

□ صادقانه باید بگویم دلایل خاصی در تهیه موزیك فیلم دخالت داشته‌اند . اول اینکه از نظر مادی درمضیقه بودم . ازطرفی‌میخواستم مونتاژ ومیکساژ فیلم را در ایرلند انجام دهم . کاری‌که بالاخره‌کردم . (سندیکاهای‌آمریکائی اصرار دارند موسیقی یك فیلم آمریکائی در آمریکا تصنیف شود.) . یك روز دو نوازنده عالی بانجو و گیتار را باستودیو آوردم و از آنها خواستم مدت دوساعت تم موسیقی «نجات یافتگان» را که خیلی مورد علاقه‌ام بود ، بهرشکلی‌که مایل باشند ، بنوازند . بعد شکلهای مختلف این تم را درفیلم مورد استفاده قرار دادم .

در « جهنم اقیانوس آرام » همانطور که میگوئید موزیك با فیلم تطابق نداشت . چون میخواستم موزیك هم مثل خود فیلم کمتر قراردادی باشد . البته این اشتباه من بود نه «لالوشیفرین» بدلیل آنکه از فیلم زیاد راضی نبودم و فکر میکردم با این موسیقی بآن کمك خواهم‌کرد . من‌همیشه عقیده داشتم که موسیقی باید با ساختمان فیلم ارتباط نزدیك داشته باشد. بعبارتی باید ازخود فیلم بروزکند نه‌اینکه برآن تحمیل شود . در «جهنم‌اقیانوس‌آرام» برخلاف عقیده خودم عمل کردم . دراین فیلم بود که شروع باستفاده از اثرات صوتی بجای موسیقی نمودم . مثل صحنه‌ایکه باران روی برگهای درختان شروع به‌باریدن میکند .

در «نجات‌یافتگان» هدف مشخصی داشتم. میدانید که صدای «اپتیك» یا نوری ، نوار بسیار باریکی در حاشیه فیلم دارد و بهمین‌جهت نمیتواند صداهای قوی را روی آن ضبط‌کرد . من صدای غرش مداوم رودخانه را درتمام طول فیلم لازم داشتم . اگر صدای واقعی رودخانه را ضبط میکردیم ، این صدا دارای نوسانات‌فراوان وشدید بود و وقتی آنرا روی فیلم منتقل میساختیم فرکانسهای خیلی بالا و خیلی پائین شنیده نمیشد . ناچار صدای رودخانه را بطور مصنوعی ساختیم و آنرا بمقدار دلخواه وبطور یکدست مورد استفاده قرار دادیم . بطوریکه اثر آن از صدای واقعی رودخانه مؤثرتر بود . اصولاً انتقال صدا از نوار مغناطیسی به نوار اپتیك همواره به‌کیفیت آن لطمه وارد میسازد و این ازگرفتاریهای دائمی سینماگران است .

■ صحنه‌ای که بچه از بالای پل چهار پرسوناژ اصلی را نگاه میکند ، درکتاب وجود نداشت .

□ بااینکه با «دیکی» روابط خیلی‌خوبی نداشتم ، معذلك از او خوشم می‌آید . گاهی حسادت میکرد و از من متنفر میشد چون این احساس برایش بوجود می‌آمدکه دارم داستانش را از دستش میگیرم . گاهی هم ایده‌های مرا تأئید میکرد و افسوس میخورد چرا آنها را درکتابش‌نگذاشته‌است . او مرد فوق‌العاده جالبی است . مردی‌که درعین‌حال بالغ وکودك است . معایب ومحاسن او شکل مبالغه‌ای دارند . اما فکر صحنه کودك روی پل بخاطر خلاصه‌کردن فصلی از کتاب بنظرم رسید . درکتاب چهار پرسوناژ اصلی ابتدا بسمت بالای رودخانه رفته بعد از دهکده عبور میکنند . دراینجا میخواستم از دکورهای بخصوصی استفاده‌کنم . مثل یك کارخانه‌جوجه‌کشی بامقدار زیادی پر دراطراف آن . ولی برای تهیه این دکور وقت کافی نداشتیم . ناچار پلان کودك را که جنبه‌آگاهی داشت بکار بردم . همین‌طور در انتهای فیلم پلانی لازم داشتم‌که فکرزیرآب رفتن دهکده را القاءکند . یك روز خانه‌ای را دیدم که در یك کامیون آنرا حمل‌میکردند . با دیدن این منظره فکرکردم وجود یك‌کلیسا میتواند صحنه حفر قبرها را تکمیل‌کند . کلیسا فکر دوام وبقا را القاء میکند وهنگامیکه بحرکت درمی‌آید شکل یك‌کابوس را بخود میگیرد .

■ در آثار «تی. اس. الیوت» که مورد تحسین شما است ، آب نقشی سازنده دارد . درحالیکه در فیلم شما حالتی تهدیدکننده بخود گرفته است .

□ بله و نه . وقتی دوباره این فیلم را نگاه میکنم از پلانهای زیرآب ، وقتی جسدها سقوط میکنند خیلی‌خوشم می‌آید . بنظر می‌آید که اجساد دوباره جان گرفته‌اند . این همان تصوری‌است‌که من ازآمریکا دارم . زیر هاله‌ای از رؤیاها ، خاطرات‌آمریکا همچنان زنده باقی مانده است .

■ هنرپیشگان‌فیلمهایتان‌را چطورانتخاب کرده وچگونه با آنها کار می‌کنید ؟

□ قبل از فیلمبرداری مدتها راجع به پرسوناژی که باید بازی‌کنند ، با آنها صحبت مینمایم . ولی هنگام فیلمبرداری آنها را برای اخذ تصمیم آزاد میگذارم تا هرطور خودشان تشخیص میدهند صحنه‌هائی را که در سناریو پیش‌بینی نشده وهنگام فیلمبرداری اضافه میشود، بازی‌کنند . اگربازیگری بتواند ازعهده این‌کار برآید به صحنه خیلی چیزها که انسان درباره آن فکر نکرده خواهد افزود . وقتی بازیگری ازکارگردان می‌پرسد در صحنه بعدی چکار باید بکند ، دلیل براین است که او شخصیت خودرا فقط از طریق داستان تعقیب میکند . هنگام فیلمبرداری من درباره چگونگی بازی هنرپیشگان با آنها صحبت نمیکنم . چون

در آن‌موقع به‌تصاویر، به‌ارتباط پلانها وبعبارتی به‌ظواهر فکر میکنم سینما یك‌وسیله بیان دوبعدی است . برای من محل قرار گرفتن بازیگر در پلان وحرکت او در کادر ولحن صدایش مهم است . هیچوقت به بازیگری نمیگویم بیشتر خشمگین بشود . درعوض از او میخواهم که صدایش را بالا ببرد و صورتش را بگرداند تا چشمانش در مسیر تابش نور قرار گیرند . این‌کار در صورتش احساس ترس یا خشم ایجاد میکند . در این‌حالت انسان کار یك نقاش را میکند . با این‌حال عجیب است که بهنگام نوشتن سناریو ابداً به پلانها فکر نمیکنم . مگر در صحنه‌های نخستین که صحنه‌ای برای بازی کردن وجود ندارد. قبلاً درباره‌پلانهاپیش‌ازشروع‌فیلمبرداری تصمیم میگرفتم ولی حالا این‌کار را در دکور و سرصحنه میکنم .





دوصحنه از نجات یافتگان

فیلموبیوگرافی

جان بورمن

۱۹۳۳ – **تولد در شپرتون – انگلستان .**
درشانزده سالگی در یك رنگرزی شروع بکار میکند .
درهفده سالگی در یك مجله مخصوص دختران جوان نقد فیلم می‌نویسد .
درهجده سالگی گوینده رادیومیشود . درهمین سن به‌خدمت سربازی میرود .

۱۹۵۵ – کمك مونتور دریك‌فرستنده خصوصی‌تلویزیون. مدت دوسال برای تلویزیون«ساترن» فیلمهای مستند میسازد .

۱۹۶۲ – در تلویزیون بی. بی. سی شروع بکار میکند . مدیرقسمت فیلمهای مستند میشود . درفیلمهای مستندی که شخصاً میسازد ، استیل درامأتیزه شده‌اش جلب‌نظر میکند .
شش برنامه تلویزیونی درباره یك زوج در «بریستول» بنام «**همشهری ۶۳**» میسازد .

۱۹۶۵ – اولین فیلم سینمائی‌اش را بنام «**ما را بگیر اگرمیتوانی**» با«دیو کلارك»و«بارابارافریس» میسازد .

۱۹۶۶ – به بی. بی. سی برمیگردد و فیلمی درباره «**گریفیث**» بنام « **کارگردان بزرگ** » تهیه میکند .

۱۹۶۷ – به‌آمریکا میرود و «**درست بهدف**» را باشرکت لی‌ماروین وآنجی‌دیکنسون کارگردانی میکند.

۱۹۶۸ – دراین‌سال «**جهنم اقیانوس‌آرام**» را با شرکت لی ماروین و توشیرو میفونه جلوی دوربین می‌برد .

۱۹۷۰ – «**لئوی‌آخر**» را با شرکت **مارچلوماستروبانی** میسازد که جایزه کارگردانی را از فستیوال کان بخود اختصاص میدهد .

۱۹۷۲ – «**رهائی**» (درتهران : نجات‌یافتگان) باشرکت برت رینولدز ، جان وویت .

۱۹۷۳ – «**زاردوز**» با شرکت شون‌کانری .



سینمای لیندسی آندرسون

نوشته : الیزابت ساسکس

ترجمه : پرتو اشراق

در بهار سال ۱۹۴۹ مجله سینمائی **سکانس** در معرض ورشکستگی قرارگرفت و میرفت که برچیده شود ، اما گردانندگان آن تدابیری برای پانگهداشتن مجله اندیشیدند ، آنان **پیتر اریکسون ، گاوین‌لامبرت و لیندسی آندرسون،** عوامل خویش را روانه خیابانها کردند تا برای آنان آگهی‌های تجارتی جمع‌آوری نمایند و از این‌طریق حیات خویش را حفظ نمایند ، این‌راه حل تا حدی وبرای مدت زمانی‌کوتاه آنان را از نابسامانی نجات بخشید ومجله آنان توانست حیات خودرا نه بقوت و نیروی گذشته ، ادامه دهد ، باشروع سال۱۹۵۲ انگلستان دچاربحران مالی شد ، قیمتها سریعاً افزایش یافتند وگرانی عجیبی گریبانگیر مردم‌انگلستان شد وبدین‌ترتیب مجله **سکانس** دیگر قادر به ادامه فعالیت نشد و اضطراراً تعطیل گردید ، درآن زمان **کارل رایتس** و **لیندسی‌آندرسون** سمت معاونت سردبیر را داشتند و در ضمن مقالات و نقدهائی نیز از آنان در این مجله چاپ میشد ، دراین مرحله آندرسون اغلب با این سئوال برخورد می‌نمودکه چرا به فیلمسازی خود ادامه نمیدهد و بیکی دوفیلم‌که ساخته‌است اکتفا می‌کند ، او درشماره سوم مجله **سکانس** دراین‌باره نوشت :

فیلمسازی در مؤسسات سینمائی کاری‌بس مشکل است و دردسرهای بسیار تولید می‌کند بخصوص در مؤسسات بزرگ که تنها هدفشان جمع‌آوری پول و بدست‌آوردن قدرت مالی بیشتراست ، هنرمند اگربخواهد بچنین مراکزی راه یابد بدون تردید اجیر و اسیر آنان خواهد بود وهیچ اراده‌ای از خود ندارد ، این تنها نتیجه‌ای است‌که درقبال یك دستمزد که معمولاً حدی چندان بالاهم ندارد، بدست آنها میرسد».

این‌نظریه‌کاملاً صحیح است زیرا هیچیك از فیلمسازانی که پیگیر موقعیتهای معنوی والا و پراعتلا میگردند ، نمی‌توانند بهیچ ترتیب خودرا با روش مرسوم وفعلی سینمای انگلستان و یا بهتر بگوئیم سینمای جهان تطبیق دهند و باینگونه مؤسسات نزدیك شوند ، در **انستیتوی فیلم انگلستان** تحقیقاتی مفصل و مشروح درباره پاره‌ای مسائل که گریبانگیر فیلمسازان نوجوی سینماست درجریان بود ، طی جلساتی که تشکیل می‌شد بحث درمورد این مسئله که چرا اغلب این فیلمسازان به‌آثار مستند گرایش پیدا می‌کنند بیش‌از همه بطول انجامید ، نتیجه کاملاً شبیه اعتقاد **لیندسی آندرسون** بود ، امروز درسینمای انگلستان ، وی بعنوان یك فیلمساز پر تحرك شناخته شده است ولی می‌توان گفت هیچکس تابحال مقصود و منظور آثار اورا درك نکرده است ، کسی تاکنون هدف اورا از ساختن فیلم **«اگر . . . . .** If » لمس نکرده است ، آثار مشهورسینمائی‌که تاکنون ساخته شده ، بخصوص در سینمای آمریکا بزعم **آندرسون** در جهت سود بیشتر مادی گام برداشته‌اند ، دلائلی‌که وی دراین باره ارائه می‌دهد همانهائی بودند که وی همواره بخاطر آنها می‌جنگیده است و نیز می‌جنگد ، عوامل منفی همانند اختلاف طبقاتی شدید ، فقدان تحرك وفهم و نیز شاید سلب مسئولیت درباره ساخته واثر، از جمله محتویات آثارسینمائی اروپا وامریکاست ومتأسفانه آثاری بزرگ شمرده می‌شوند که از اینگونه عوامل و شواهد درآنها بیشتر بچشم بیاید ، **آندرسون** معتقد است‌که صنعت تمام انسانها را به‌بندکشیده است ، هرکس درهرمقام خواه وناخواه در بند صنعت گرفتار است و رهائی از آن نخواهد داشت . . . او می‌گوید صنعت عاملی است که در مقابل خلاقیت معنوی نقشی منفی برعهده دارد وآنرا بعقب میراند و مانعی برپیشرفت آن محسوب می‌شود ، او خود را مثال میزند واین عوامل مخرب و منفی را با خویش می‌سنجد و عکس‌العمل خویشتن را بازگو می‌نماید ، او چاره را دراین‌می‌بیند که انسان هنرمند ومتفکر نباید به صنعت توجهی داشته باشد او سئوال می‌کند :

چرا باید به‌صنعت توجه‌کرد ؟

و او می‌گوید :

«قوانین صنعت ، قوانین من نیست و من می‌توانم هرطور که می‌خواهم با آنها رفتارکنم وآنها را برای خود تفسیرنمایم ونتیجه بگیرم».



بنابراین نهایت در وجود خود اوست ، آندرسون حاصل‌را ازدرون خویش که برتجارب ... متکی است جستجو می‌کنــد ، تمام این معنویـات را درگفتگوی خویش با « **ساموئل گلدوین**» که در سال ۱۹۵۱ انجام داده تشریح ...نموده‌است ، **گلدوین** دراین‌گفتگو اشاره می‌کند ... **زندگی مصالحه کردن است وبس** ولــی آندرسون معتقد است که این یك جنبه جهــانی ...مکانی‌ندارد مصالحه مانعی‌بزرگ برای‌آزادی ...وب میشود قلب هرکس باید بخاطر کلیت ...معه درطپش باشد . برای جامعه‌کندرو، برای ...معه بگرید ولی مــردان مصالحه‌کاری چون ...یت ونمایشگران زبردستی چون‌او ازعوامل صنعت محصولات پرزرق خویش را کــه ...ئن پوسیده‌است چون‌کالائی مفید وحیاتی ...سان، جلوه می‌دهند وروانه بازارمی‌کنند، ...یز راز توفیق آنان‌است .

لیندسی **گوردون آندرسون** در **بنگلور** از هندوستان تولد یافت، پدرش اسکاتلندی ...رتش بود، آندرسون درمدرسه «چلتونهام» ...حل جنوبی انگلستان تحصیل نمود ، سپس ...رفت و در سرویس اطلاعــاتی ارتش ...شصتم تفنگداران خدمت‌کرد ، پس از ...وطن بازگشت وارد کالج « وادهام » ... ادبیات انگلیسی را مورد مطالعه قرار ...در کالج به مطالعه نمایشنامه و بازیگری سینما علاقمند گردید در «آکسفورد» وی چند نمایشنامه که توسط **کنت تاینان** و **گای برنتون** بروی صحنه برده شد ظاهرگردیـد ولی فضای آکسفورد بسختی آماتوری می‌نمود و برای او لذت‌بخش نبود ، خود می‌گوید :

«گرچه ازکارکردن لذت می‌بردم ولی آن فضا نمی‌توانست مرا در جهتی خلاق راهبر باشد وشادی باخود برای من بهمراه آورد ...»

دراین زمان دانش او درباره سینما وزبان خاص‌آن بسیارکم بود ، مقارن جنگ وچندی پس‌ازآن نمایش‌آثارسینمائی آمریکائی واروپائی در انگلستان امکان‌پذیـر نبود و بدین‌ترتیب **آندرسون از این‌جهت با فقدان آگاهی روبرو** بود ، فقط گاه دانشگاه اقدام به نمایش آثـار امریکائی می‌کرد. او بیاد داردکه فیلم **همشهری کین** را درآنجا دیده بود ، یك یا دوسال پس‌از جنگ او در یکی از سینماهای لندن (ادئون) موفق شد فیلم **کلمانتین عزیزم** را ببیند ، بعدها او نوشت : **اولین اثر تکان‌دهنده و خـلاق را موفق شدم در ادئون ببینم.»** .

مجله **سکانس** اولین‌بار توسط انجمن فیلم دانشگاه آکسفورد انتشار یافت اولین شماره آن تحت عنوان **مجله انجمن فیلم** منتشر گردیـد و بهنگام انتشار آن **آندرسون** درآکسفورد نبود، دومین شمارهٔ آن بنام **سکانس ۱** به‌هنگامی انتشار یافت که **آندرسون** تازه به‌آکسفورد آمده بود درآن تاریخ یعنی دسامبر ۱۹٤٦ **پیتر اریکسون** و **جان‌بود** سردبیر مجله بودند و آنان بودند که نام **سکانس** را برای این نشریه انتخاب نمودند ، بمناسبت‌اینکه **آندرسون** قبل‌ازانتشار **سکانس** ــ درپاریس زندگی میکرد ، دعوت شد تا مقالاتی چند درباره سینمای فرانسه بنویسد در **سکانس۲** – زمستان۱۹٤۷- تغییراتی‌چند به‌چشم میخورد، گردانندگان آن تغییر کردنـد و مجله تحت سرپرستی **پیتر اریکسون** ، **لیندسی آندرسون** ، **پنه‌لوپه هوستن** اداره میشد ، شماره دوم **سکانس** با عکسی از **کلمانتین عزیزم** که روی جلد چاپ شده بود زینت یافته بود و **پیتر اریکسون** دراین شماره مشروحاً درباره **جان‌فورد** وآثارش‌نوشت، دوست وهمشاگردی **آندرسون** ، **گاوین لامبرت** نیز دعوت‌شد تا مقاله‌ای درباره فیلمهای‌انگلیسی بنویسد ، آندرسون می‌گوید :

«درمقابل‌آنچه‌که ماآنرا باعث‌عقب‌ماندگی آثار انگلیسی می‌دانستیم مجله «سکانس» توجه کمتری مبذول میداشت ولی این عکس‌العمل پس از جنگ هنگامیکه مردانی چون «مایکل پاول» و «دیویدلین» بظهور رسیدند ، مجله سکانس ناچارشد توجه‌بیشتری به‌سینمای‌انگلستان بنماید ، از آغاز ما توجه خود را به فیلمسازی در آمریکا مبذول داشتیم ، بااین‌ترتیب توانستیم دیدگاههای پرارزش فیلمسازان ایالات متحده‌را تا حدی قابل‌توجه توضیح دهیم وتشریح‌کنیم.»



گفتگوئی با :

راجر کورمن

کاشف استعدادهای درخشان روزسینما

مصاحبه‌کننده : چارلز گولدمن
مترجم : ابوالحسن‌علوی‌طباطبائی

«راجر کورمن» فیلمساز برجسته امریکائی توانسته است درعرض ۱۲سال ٤۹ فیلم بلند بسازد . اوکارش را درسینما با نوشتن فیلمنامه و تهیه‌کنندگی آغازکرد . بهترین آثاری که تاکنون بوجود آورده و بقولی شاهکارهای او محسوب میشوند عبارتند از : «مامان فشنگی ، گاز و فن‌ریشتوفن وبراون» است . دربین این آثار ۲۵ فیلم تخیلی وفانتزی ، ۱٦ فیلم بازگوکننده مسائل مدرن ، ٤ وسترن ، ۳ فیلم جنگی و۲فیلم ورزشی بچشم میخورد . آثار او هرکدام نمایش رشد استعداد خلاقه وآگاهی‌او در روش‌کار است که هرکدام بامسائل اخلاقی و روانی عصرخود درگیر است .

مراحل فیلمسازی کورمن به سه‌دوره تقسیم میشوند :

۱ – دوره بلوغ او شامل دوازده فیلم که از «پنج اسلحه غرب» درسال ۱۹۵۵ شروع شده وبه «حمله خرچنگهای غول‌پیکر» درسال ۱۹۵٦ خاتمه می‌یابد . دراین دوره وسترنهای ابتدائی وی هست که مکالمات فراوان داشت و از جنبه روانی برخوردارند که شاید بدترین وسترن درنوع خود باشند .

دوره بعد از فیلم «راك درتمام طول شب» درسال ۱۹۵٦ آغاز شده و به «خانه اشباح» ۱۹٦۳ پایان می‌یابد که مجموعاً ۲۷ فیلم وجمع‌کثیری از آثارش را دربر میگیرد . این آثار دارای معانی مختلفی درسطوح معین بوده وکارگردان با کسب تجاربی از طنزهای تلخ وهراس‌انگیز مایه میگیرد . اکثر آثار علمی ، تخیلی و وحشتناك او دراین دوره بوجود آمده‌اند . داستانهای **«ادگار آلن‌پو»** درخلق این آثار نقش عمده‌ای دارند . دراین فیلمها گروهی‌که ظاهراً برتر هستند از شخصی‌که بظاهر ضعیف جلوه میکند شکست خورده و نابود میشوند .

۳ – مرحله سوم آثار کورمن از فیلم «حمله پنهانی» در سال ۱۹٦۳ شروع شده و به دوران تهیه وکارگردانی محصولات اروپائی او می‌انجامد . دراین دوره کورمن معروفیتی بین‌المللی کسب‌کرده وغالب آثارش درجشنواره‌های سینمائی جهان شرکت دارند . آثار او موضوع مورد بحث مفسرین اروپا وامریکااست مسائل عاطفی وروانی دراین دوره بیش‌از حد مورد توجه «کورمن» قرار میگیرد . این‌دوره با فیلم «سفر» پایان می‌یابد . ازاین‌پس آثار کورمن جنبه تکاملی را درفرم ومحتوی طی میکند که بهترین نمونه‌های آن «گاز» و «مامان فشنگی» است .

زمانیکه «کورمن» کارش‌را درسینما آغازکرد تجربه قبلی‌کارگردانی‌نداشت وگرایشهائی‌که درابتدای کارش دیده میشود تأثیر بدی درآثار اولیه‌اش باقی گذارده است . کاریر هنری او نشان داده است که وی درتفهیم مسائل روانی بیش‌از عملیات بدنی ماهراست فرضاً در فیلمهای «کلی‌مسلسل» و «مامان فشنگی» آنچه تأکید میشود مشکلات روانی است نه‌عملیات فیزیکی وبدنی . همچنین دراکثر فیلمهایش ایجاد صحنه‌های خیالی بیش‌ازآکسیون بچشم میخورد . آدمهای فیلمهای‌او در داستانهای خیالی برنیروهای خارجی غلبه‌کرده ولی در داستانهائی که نشانگرعصر جدید است مقهور آنها میشوند . زنان فیلمهای کورمن غالباً مهم نبوده و معمولاً موجودات بی‌پناهی هستند که از تهدیدات **«وینسنت پرایس»** (بازیگر تقریباً دائمی آثار وحشتناك کورمن) ویا از هیولاهای غول‌پیکر ماشینی درعذاب هستند . ولی گاهی از آنها فعالیت‌های مردانه هم سر میزنند .

بهترین سرپرست امور طراحی و دکوراتوری کورمن شخصی بنام « دانیل هالر » است که میتواند ارزانترین دکوراسیون‌ها به‌نحوی که بنظر پرخرج وتماشائی بیآید فراهم‌کند .

«فلوید کروسبی» فیلمبردار برجسته هالیوود ، بیست‌ویك فیلم از سی‌ونه فیلم اولیه «کورمن» را فیلمبرداری کرده‌است او قبلاً فیلمبردار **«رابرت فلاهرتی»** در فیلم «شهرآسمان» بود بعد بخاطر فیلمبرداری فیلم «تابو» اثر **«مورنائو»** برنده اسکار گردید . ضمناً «کروسبی» فیلمبردار «ماجرای نیمروز» نیز بوده است . کورمن همیشه فیلمبرداران برجسته‌ای نظیر : **«میلتون کراسنر – آرتور آرلینگ – نیکلاس روگ – آرتورگرانت – جان آلونزو** و عده‌ای دیگر را دراختیار داشته است .

نکته‌ای دیگر درمورد قهرمانان «کورمن» اینست‌که آدمهای او معمولاً مقهور تشکیلاتی میشوندکه ازآن جدا مانده وخارج شده‌اند . این افراد همیشه از ارتکاب اعمال جنایتکارانه بعنوان تأکیدی بر بیزاری خود از محیط وآدمهای آن استفاده میکنند .

«چارلزگولدمن» که این‌گفتگو را انجام داده ، کتابی هم درباره « راجرکورمن » نوشته است . او یکی از منتقدان ونویسندگان بنام سینما است . این‌گفتگو روشنگر نکاتی‌است درباره فیلمسازی‌که صرفنظر از مقام شایسته‌اش درسینما ، کاشف استعدادهای درخشانی چون پیتر باگدانوویچ – مارتین سکورسز – جك نیکولسون – فرانسیس فورد کاپولاو . . . . است که جهت تماشاگر آثار کورمن می‌تواند راه‌گشا باشد .

ROGER CORMAN

■ کارخودرا بعنوان یك‌فیلمساز چگونه آغاز کردید ؟

□ من در ابتدای کارم در کمپانی فوکس بعنوان یك نامه‌رسان و پادو استخدام شدم. قبلاً ازدانشگاه استنفورد بادرجه‌مهندسی‌فارغ‌التحصیل شده و پس‌از چهار روزکار درمؤسسه‌ای آنجارا ترك‌کرده بودم وبالاخره باقبول شغل نامه‌رسانی درکمپانی فوکس ، وارد کار سینما شدم . پس‌از مدتی آنجا را ترك‌کرده به اروپا رفته مدتی درآنجا ، به‌مطالعه پرداختم و به‌امریکا برگشتم. بعد شروع به‌نوشتن وفروش‌داستان‌کردم واینکار را ادامه دادم و با دریافت وام فیلمی ساختم که آنرا بین ۳۵۰۰ تا چهار هزار دلار به‌کمپانی آلاید آرتیست فروختم ، پول دریافتی صرف ساختن فیلم دیگری شد ، بعد ۲ فیلم برای «آمریکن اینترنشنال پیکچرز» ساختم و هنگام تهیه مقدمات فیلم سوم به آنها گفتم که مایلم علاوه برکارگردان، تهیه‌کننده آن نیز باشم . ازآن ببعداست که‌کار من بعنوان یك‌کارگردان آغاز میشود .

■ نام آن فیلم چه‌بود ؟

□ نام آن‌فیلم «پنج اسلحه غرب» بودکه اولین فیلم من بعنوان یك کارگردان محسوب میشود .

■ برای‌فیلم
The Fast and The Furious
چه‌کردید ؟

□ من تهیه‌کننده آن بودم .

■ درکارگردانی فیلم نیز دستی داشتید؟

□ اگر واقعاً بخواهید بدانید دخالتی نداشتم. من‌دررهبری‌یك‌صحنه‌مسابقه‌اتومبیل‌رانی بخاطر علاقه‌ای که باینکار دارم دخالت‌کردم . والبته در امورگروه دوم فیلم نیز فعالیتی جزئی داشتم ولی‌کارگردانی آنرا بعهده نداشتم .

■ چه مقدار از فیلم « وحشت » را کارگردانی کردید ؟

□ من‌بیشترصحنه‌های‌داخلی‌فیلم« وحشت» را کارگردانی کردم و اینکار فقط دو روز بطول‌انجامید وتقریباً از همان صحنه‌های داخلی فیلم « کلاغ» استفاده شده بود . درحقیقت من اطلاعی از فیلمنامه آن نداشتم ولی بازیگران‌آن نظیر «جك‌نیکلسون» ، «دیك میلر» و «ساندرا نایت» را از قبل میشناختم . قرار بود آنها دو روز در فیلم «وحشت» کار کنند ، «بوریس کارلوف»نیز قراربود پس‌ازکار دراین دوجلسه به‌انگلستان برگردد و فیلم بعداً گرفته شود . من پول برای اتمام فیلمبرداری بقیه فیلم نداشتم بهمین‌جهت فیلمبرداری فیلم بطور متناوب وگاه بیگاه انجام میگرفت ومیتوانم بگویم که زمانی نیمی‌از فیلمسازان جوان هالیوود درکارگردانی قسمتهائی از فیلم «وحشت» دست داشته‌اند . مثلاً «فرانسیس فوردکاپولا» ، «مونت‌هلمن»، «دنیس‌جاکوب» و «جك‌هیل» قسمتهائی ازآنرا کارگردانی کردند و بالاخره «جك نیکلسون» شخصاً آنرا بپایان رسانید واین زمانی بودکه ما دیگر کارگردانی در بساط نداشتیم بجز اینهائی که نام‌بردم گمانم دونفر دیگر نیز درتهیه فیلم همکاری داشته‌اند .

■ شما را پدر فیلمسازان فعال و سریع میدانند . درفیلمی‌که کارگردانی میکنید سرعت چه اهمیتی دارد ؟

□ تنها راه فیلمسازی با بودجه‌کم اینست که باید سریعاً قبل‌از تمام شدن بودجه کارکرد . من فیلم را با هزینه‌ای معادل دوازده هزار دلار میسازم که با هزینه‌های فنی آن نزدیك به‌بیست تا سی‌هزار دلار تمام میشود ولی هنوزهم فیلمی کم‌خرج محسوب میشود .

■ ممکن‌است بعضی ازاین فیلمها را نام ببرید ؟

□ «هیولائی‌ازاعماق اقیانوس» نام اولین فیلمی‌بودکه‌تهیه وکارگردانی آنرا بعهده داشتم. فیلمهائی کارگردانی کرده‌ام که بین سی‌هزار تا چهل‌هزار دلار هزینه برداشته است . تصور میکنم فیلم «مغازه‌کوچك وحشت» بین سی‌وسه هزار تا چهل‌هزار دلار خرج داشت . زمان‌تهیه اغلب آثار من بین ۵ روز تا ده روز با صرف هزینه‌ای معادل۴۰ تا صدهزار دلار است وهزینه صرف‌شده‌هم معمولاً همه‌پولی‌بوده‌که دردسترس ما بوده است .









ازبالا به‌ترتیب : دنیا را تصرف‌کن ــ غارنشین جوان ــ دختر خواهرکش ــ وحشت

■ **میتوانید نحوه کار خودرا در ارتباط و همکاری فیمابین خودتان ، فیلمبردار و فیلمنامه‌نویس توجیه کنید ؟ آیا هنگام شروع فیلمبرداری درفیلمنامه تغییراتی میدهید ؟**

□ عقاید من در یك فیلمنامه تأثیرجامعی دارد . من معمولاً اندیشه اساسی ساختن فیلم موردنظر را بررسی میکنم و بعد با استفاده از نویسنده‌ای کار را باتفاق بجلو میبریم . ابتدا فیلمنامه‌نویس اولین نسخه فیلمنامه‌را حاضرکرده وبعد بکمك هم تغییراتی درآن میدهیم ، ازنظر فیلمبردار هم کار ما تقسیم شده‌است . من تقریباً همیشه‌اوقات صحنه‌را برای‌فیلمبردارتعیین‌میکنم، مثلاً میگویم که دوربین را در فلان قسمت قرار دهند . تنظیم حرکت دوربین وبازیگران وتعیین لنزها را نیز به‌عهده می‌گیرم . کار نورپردازی ومیزان‌کردن‌آن برای صحنه فیلمبرداری بعهده فیلمبرداراست ومن‌صرفاً قبل‌ازآغاز فیلمبرداری درباره نوع صحنه موردنظرم با او گفتگو میکنم و باین‌ترتیب کارما پیشرفت میکند .

■ **در میان فیلمبردارانی که داشته‌اید ، کسی بوده که در سبك شما تأثیر بگذارد ؟**

□ به‌چندین دلیل مدتهای مدید « فلوید کراسبی» در چنان وضعیتی قرار داشت . اول اینکه خیلی خوب با یکدیگر کنار میآمدیم . دوم‌آنکه اومیتوانست سریعاً کارکرده ونتیجه‌ای فوری ایجادکند . فیلمبرداران فراوانی سریعاً کار میکنند ولی شما مایل بدیدن نتیجه‌کار آنها نیستید . عده‌ای دیگر به‌کار شما کیفیت میبخشند ولی شما با آن بودجه‌کم نمیتوانید منتظر کار آنها باشید . «فلوید» هم به‌کار من کیفیت میبخشید ، هم سریع‌بود وهم با من‌اختلاف‌نظری نداشت و با یکدیگرکنار میآمدیم . او مردخوبی بود . اکنون چند سال است که بازنشسته شده و در این مدت من با تعداد زیادی فیلمبردارکار کرده‌ام و با اغلب آنها هم توانسته‌ام بنحوی منطقی کارکنم و بازهم اگر فرصتی پیش آید مایلم با آنها همکاری داشته‌باشم .

■ **در فیلمنامه بدنبال عنصر آگاهانه‌ای هستید ؟ اساساً چه نوع فیلمنامه‌ای توجه شما را جلب میکند ؟**

□ این نسبت به موقعیت تفاوت میکند . ممکن است روزی یا سالی بدنبال موضوعی‌خاص باشم درحالیکه در زمان دیگری چنین نباشد . فرضاً دراین‌لحظه نقشه خاصی برای کارگردانی ندارم معمولاً هدفم اینست که کاری انجام دهم که‌برای من‌مفهوم‌شخصی داشته‌باشد . درعین‌حال نظر عامه نیز درآن‌گنجانده شود . بنابراین‌آنچه مایل به‌انجام آن هستم ساختن فیلمی‌است که هم برای خودم دارای مفهوم بوده و هم برای مردم تماشاگر و بالاخره با موفقیت تجاری روبرو شود .

■ **سبك کار وروش هیچیك‌ازفیلمسازان گذشته تاثیری بر آثار شما داشته است ؟**

□ بله، ولی نه‌بصورتی عمیق ، رویهمرفته میتوانم بگویم که هرفیلمی را که دیده‌ام بطریقی درمن تأثیر داشته‌است واین البته شامل فیلمهائی نیز میشود که پس‌از دیدن آنها بخودم گفته‌ام مطمئناً مثل چنین‌فیلمی‌را هرگز نخواهم ساخت. من زمانی بشدت تحت تأثیر «آیزنشتاین» بودم به آثار « کوروساوا» ، «برگمان» و «فلینی» نیز علاقمند بودم . در گذشته آثار «آلن‌رنه» نظیر «هیروشیما ، عشق من» و « سال گذشته در مارین‌باد» تأثیر زیادی در من داشتند . البته اخیراً بدلایلی‌شخصی باین‌فیلمها علاقه‌ای ندارم.

■ **درجائی گفته‌ایدکه جنبه منفی وزشت فیلمهای شما ممکن است نمایشگر تصویری از آینده باشد . آیا این گفته ، جنبه پیش‌بینی وآینده‌نگری دارد یا صرفاً یك‌اخطار است ؟**

□ بنظر من امکان هردوی آنها وجود دارد فیلم جدید من با نام « گاز ـ ز ـ ز ـ ز» اثری در مایه اخطار وآینده‌نگری است . فیلمی بسیار جالب توجه است . خیلی ارزان تهیه شد . این فیلم با تعداد بسیارکمی کارگرفنی وتعدادی بازیگر غیرحرفه‌ای تهیه شد . فقط بازیگران اصلی آن حرفه‌ای بودند . در سال ۱۹۷۰ وقتی که آنرا در جشنواره ادینبورگ نمایش دادند تلگرامی بدین‌مضمون ازسازمان‌جشنواره دریافت داشتم‌که نوشته بود :

«فیلم گاز ـ ز ـ ز ـ ز» منفجر میشود . این فیلم مدت پنج دقیقه با تحسین مردمی که ایستاده ابراز احساسات میکردند ، روبرو شد .»

و من باخود اندیشیدم : «حتماً برنده یك جایزه خواهم شد.»ولی «امریکن اینترنشنال» از آن فیلم نفرت داشت . نفرت آنها بقدری شدید بود که از نمایش آن درنیویورك جلوگیری بعمل آوردند . چون فیلمی بودکه با هزینه کم تهیه شده بود آنرا در درایوین سینماها و شهرهای کوچك نشان دادند کـه نسبةً توانست فروش متعادلی داشته باشد . هدف این بود که فروش واستقبال‌کم‌آنرا نمایان سازند. آنها نمیخواستند که پولی را صرف نمایش آن درنیویورك کنند زیرا گران تمام میشد و امکان شکست تجاری داشت غافل ازاین‌که خود عمل آنها باعث شدکه اشتباهاً تماشاگران متوجه نمایش فیلم نشوند ، به‌این ترتیب خود باعث گمنامی وشکست «گاز» شدند .

■ **اکثر کاراکترهای آثـار شما نسبت به محیط و دنیای خود بیگانه‌اند و مـردمی درحاشیه اجتماع بنظرمیرسند . این نشانگر نظر شخصی شما درمورد تنهائی و رانده‌شدن است ویا اینکه جستجوئی برای آزادی است ؟**

□ احتمالاً چنین است ، بیشتر آنچه یك







صحنه‌هائی ازفیلم گاز ـ ز ـ ز ـ ز

هنرمند انجام میدهد ناآگاهانه است و من قادر بشرح جزئیات آن نیستم ولی تصور میکنم با نظریات من در مورد دنیا که بنحوی جنبه مخالفت‌آمیزی دارد مرتبط است. باین‌ترتیب: بنظرمن اجتماع نشانه جهان است وارتباط انسان با محیط زیست وجامعه خود تا حد معینی نشانه ارتباط انسان با دنیا است.

■ **دربسیاری ازآثارشما این کاراکترهای از خود بیگانه متفقاً با اجتماع نبرد میکنند. چنانچه گفتید درفیلمهای اخیرشما این کاراکترها مقهور و مغلوب میشوند درحالیکه در فیلمهای تخیلی و وحشتناك شما گاهی پیروز میشوند، آیا دراین مورد ارتباطی بچشم میخورد؟**

□ این جنبه آگاهانه‌ای برای من ندارد. بطور خلاصه باید اذعان کنم که این کاراکتر بیگانه‌که بانیروهای مخالف درستیزاست نمایشگر نیروهای ناخودآگاهانه دروجود شخص من‌است. در فیلمهای تخیلی، وحشترا این نیروها مقهور ومغلوب میشود و فیلم با نوعی پایان خوش تمام میشود. ولی درمورد فیلمهائی‌که جنبه واقعیت‌گرائی بیشتری دارند با نظر و دید واقع‌گرا مینگرم. برای نمونه فیلم گاز ــ ز ــ ز ــ ز را که تلاشی برای بررسی درجنبه‌های معینی از جنبش جوانی وتلاشی برای بهزیستی‌است درنظر میگیریم. این فیلم را من با آنچه احتمالاً بآن معتقدم تمام کرده‌ام. باین‌ترتیب که تلاشی درآن بچشم میخورد وامکان پیروزی وجود دارد ولی امری حتمی محسوب نمیشود وشباهت زیادی به فیلمهای جوانان‌که در دو سه‌سال اخیر تهیه شده و بعنوان پذیرشی بدون تردید از ارزشهای فرهنگی جوانان بشمار میروند ندارد. من‌اخیراً بررسیهای زیادی باندازه کافی در اجتماع داشته‌ام‌که هرمطلبی‌را بدون تردید قبول نداشته باشم. واین میتواند نوعی پذیرش همراه با شك وتردید از ارزشهای بسیار بوده ولی شامل کلیه جنبه‌های فرهنگی نشود. باین‌دلیل علیرغم موفقیتی‌که فیلم گاز ــ ز ــ ز ــ ز درجشنواره ادینبورگ داشته است به موفقیت آتی آن معتقد نیستم. حتی این فیلم از چندین جهت دارای اشکالات وعیوبی نیز هست.

■ **موضوع دیگری که درونمایه اغلب فیلمهای‌شما محسوب‌میشود ناممکن‌بودن بازگشت آدمی به وضعیت و حالت پاکی و معصومیت گذشته‌اش است. ممکن است این نظریه را تفسیر کنید؟**

□ رمان معروف «هرگز نمیتوانی به‌خانه برگردی» اثر «تامس‌ولف» را درنظر بگیرید. بنظر من در همه جنبه‌های طبیعت پیشرفتی در پیچیدگیهای بزرگتر و بزرگتر محسوس است. همانطور که زندگی ما از یك یاخته تك سلولی آغاز شده و به یك‌انسان بالغ میرسد وکسی چه میداند عاقبت ما به‌کجا می‌انجامد همانطورهم فرهنگ آدمی از مسائل بسیار ساده نظیرخوردن، خوابیدن، آمیزش جنسی وزنده ماندن شروع شده ورفته رفته پیچیده‌تر میشود. ومن فکر میکنم همواره میل وآرزوی بازگشت به‌جنبه ساده‌تری از زندگی بچشم میخورد. ولی فکر نمیکنم عملی باشد. تصور میکنم باید با شیوه‌ای پیچیده وآگاهانه به‌هدف خود برسیم و بجای اینکه آرزوی آنرا در مخیّله خود بپرورانیم آنرا واداریم که برخلاف آنچه بعضی از عناصر اجتماع ما امروزه عمل‌میکنند برایمان کارکنند. عناصری‌که درآرزوی دست یافتن به ساده‌ترین و ابتدائی‌ترین و حتی‌الامکان، بهترین روش زندگی هستند.

■ **چرافیلمهای‌شما هرچه‌بیشتر خونین‌تر وخونین‌تر ازگذشته میشود؟**

□ دنیای ما نسبت به گذشته خونین‌تر وخشونت‌آمیزتر شده‌است. خشونت ووحشیگری امروزی درخیابانهای‌کشور امریکا بهمان عظمت خشونتهای تاریخی است ــ میدانم که خشونت بطور دائم بخصوص درشورشهای زمان جنگهای داخلی وجود داشته است ولی حداقل در مدت زندگی من وقتی جوان بودم مردم به مفهوم خشونت کمتر می‌اندیشیدند. ما به آن فکر نمی‌کردیم. بخاطر دارم که «آرت بوخوالد» که یك ستون انتقادی در روزنامه‌های پاریس داشت به واشنگتن بازگشت و درمورد بازگشت او به‌امریکا یك ستون مقاله نوشته بودند. بعداً او خود درمورد خشونتهای سیاسی در امریکا که به سبك فرانسه انجام میشد مقالاتی نوشت. هدف اساسی او این بود که به‌خواننده ثابت‌کند که خشونتهای سیاسی در امریکا اتفاق نمی‌افتد. این موضوع در اینجا ناشناس بود. درحالیکه غالباً سراسر فرانسه پر از شورش بود. اینك که چند سال ازآن زمان میگذرد «بوخوالد» بازهم‌می‌نویسد واینبارخشونت‌واقعی‌درخیابانهای امریکا مورد نظر اوست. بنظرمن کشور امریکا بمراتب خشن‌تر ووحشی‌تر از گذشته شده‌است.

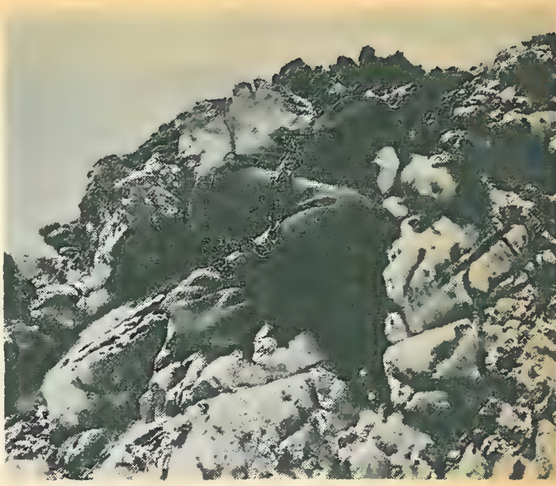
■ **درحال حاضر دخل وتصرف کمتری ازگذشته در فیلمهایتان میکنید؟**

□ این روزها خیلی کمتر این کار را می‌کنم. واین بسیارعجیب‌است درحالیکه هرچه خود را بهتر می‌شناسم و اشتهارم بیشتر میشود احساس‌میکنم‌که باید بیشتر از گذشته درفیلمهایم دخالت کنم، چند سال قبل که مشهور نبودم فیلمهائی با هزینه کم میساختم وآزادی بیشتری داشتم، فیلمها هم ارزانتر بودند وکمپانیهای فیلمبرداری هم باین موضوع توجه زیادی نداشتند. من آماری از بیشتر فیلمهائی‌که برایم سود مادی داشته‌اند جمع‌کرده‌ام مطابق این‌آمار تقریباً آنچه تاکنون ساخته‌ام با استقبال روبرو شده و درآمد خوبی داشته است. زمانی بودکه با ساختن ۲۷ فیلم متوالی درآمد سرشاری بین





بالا : فرشتگان وحشی
پائین : روزکشتار سن والنتین







بالا : سفر
وسط : مامای خونین (درتهران : مامان فشنگی)
پائین : فن ریختوفن وبراون

۵۰ تا صدهزار دلار عاید ما شد . شاید باین‌دلیل بودکه مردم پشتیبان من بودند وفیلمهایم همواره با اقبال روبرو میشد . آنچه آنها مایل بودند بدانند موضوع وهزینه آن بود . من آزادی فراوانی‌داشتم . ولی‌درحال‌حاضر فیلمهایم هزینه بیشتری برمیدارد وبندرت از موضوعات بحث برانگیز برخوردارست . بنابراین دخل وتصرف من هم به‌همان نسبت کمتر شده‌است .

■ به‌فیلم گاز ــ ز ــ ز ــ ز برگردیم . این‌فیلم درمقایسه باآثارگذشته‌شما بدون‌استحکام وغیرمتشکل بنظرمیرسد . چهارچوب داستان‌آن سست و بیشتر صحنه‌ها وفصلهای آن با صدای ناهنجار موسیقی راك اندرول بیکدیگر پیوند شده‌اند . اغلب مکالمه‌ها نیز نامفهوم است . . . آیا این‌فیلم برای شما جنبه تجربی‌داشت ؟

□ این فیلم تاحدودی جنبه تجربی‌داشت. وقتی کلید دوربین را برای فیلمبرداری زدیم فیلمنامه هنوزکامل نشده‌بود ولی‌زمستان نزدیك بود ومن میخواستم فیلم‌را پیش‌ازرسیدن زمستان شروع‌کنم. تصمیم داشتم که فیلم‌را درنیومکزیکو بسازم . فیلمبرداری عملاً درماه دسامبر آغاز شد و اگر یکماه دیگر منتظر میشدم کار به‌ژانویه میکشید ونمیتوانستم فیلم را بسازم . وبعد اگر تا تابستان بعد منتظر میشدم درمسائل مورد نظرم تغییراتی حاصل میشد بنابراین تصمیم گرفتم فیلم را زودتر از موعد مقرر بسازم . از تهیه گاز ــ ز ــ ز حالا یکسال‌و دوماه میگذرد وهنوز آنرا درشهرهای بزرگ نمایش نداده‌اند . لذا همانطور که پیش میرفتیم مسائل سازمان نیافته و تجربی فراوان بچشم میخورد . تصور میکنم یکی از اشکالات بزرگ این فیلم جنبه بیش از حد روشنفکرانه آنست . عده‌ای از مردم بمن گفته‌اند که بنظر آنان این فیلم بی‌معنی و پوچ است . ممکن است هردو مورد صحیح باشد . در هرصورت ، این فیلم پیچیده‌ترین وروشنفکرانه‌ترین‌اثری‌است‌که تاکنون ساخته‌ام.

■ داستان فیلم «گاز ــ ز ــ ز ــ ز» درباره چیست ؟

□ اینرا صرفاً باید با تفسیری کلی بیان نمود زیرا آنچه شما با آن فیلمی‌را آغاز میکنید همیشه بهمان صورت پایان نمی‌یابد . داستان این فیلم تغییر وپیشرفت را دردنیا نشان میدهد ونتیجه میگیرد که تغییرات محیطی برای بهتر شدن خود بخود وآسان نیست . بنظر من اگر کسی از اشتباهات گذشته آگاه بوده یا با مسائل گذشته آشنا باشد آنرا بدست خواهد آورد .

■ شما را همه بعنوان یك هنرمند و هم یك‌فرد سرمایه‌دارمیشناسند . کدامیك‌را ترجیح میدهید ؟

□ اهمیت این‌موضوع درزمانهای مختلف متفاوت است . پاسخ این سئوال را نمیدانم وبنابراین شایستگی‌جواب دادن به‌آنرا ندارم .

■ مشهوراست‌که شما به‌فیلمسازان جوان برای شروع به‌کارشان در سینما یاری داده‌اید و بعضی از آنان پیشرفتهای خوبی هم داشته‌اند. چرا ؟

□ معمای خاصی دراینمورد وجود ندارد. گرچه عده‌ای آنچه را که واقعاً اتفاق افتاده حالا چندان بخاطر نمی‌آورند . ولی من عملا با همه این افراد هنوزهم دوست هستم . وقتی ازدواج کردم همه آنهائی کــه بنحوی با من در گذشته سروکار داشتند به مراسم ازدواج م دعوت داشتند . مثل : فرانسیس فورد کاپولا ، مونت هلمن، دندی‌هالر، جك‌نیکلسون ، بله این موضوع را عده‌ای بشوخی گرفته‌اند ولی باید بگویم‌که من یك‌شرکت یا یك‌منبع سرمایه‌داری عمومی نیستم . ثروتم را با کار و فعالیت بدست آورده‌ام ونتیجه ارث نیست . کارمن بدین‌ترتیب است که اگر بخواهم فیلمساز جوانی را حمایت کنم مقدارکمی باو پول‌داده وباو فرصت شروع کار را در سینما میدهم . او ازاین طرح استفاده کرده وفیلمش را میسازد . حال اگر او مستعد باشد پیشرفت خواهدکرد . آنچه عاید من میشود رضایت روحانی درکمك به‌پیشرفت آنها وامکان استفاده‌ای بسیار جزئی است . بنظرمن معامله خوبی است . تاکنون به هرکس این معامله را پیشنهاد کرده‌ام استقبال کرده‌است . عده‌ای بمن میگویند که هنگام عقد این قراردادها بایستی معاملات متعدد فیلمی داشته باشم . چه فایده دارد که من‌با«مونت‌هلمن»، «کاپولا»، «باگدانوویچ» و «سکورسز» سرمایه‌گذاری کنم و وقتی آنها بحد کافی بزرگ و مشهور شدند دیگر نتوانم اختیاراتی داشته باشم که از وجودشان استفاده کنم مسلماً این معامله خوبی نخواهد بود . ولی من این را قبول ندارم از نظرمن ساختن یك‌فیلم باین‌ترتیب هیچ اشکالی ندارد . موافق‌هم نیستم بکوشم برای آینده محدودیتهائی جهت اشخاصی که زمانی با من‌کارکرده‌اند ایجادکنم .

■ طرحهــای ناتمامی برای فیلمسازی دارید ؟

□ درحال حاضر تعدادی طرحهای ناتمام وجود دارد . نام یکی از آنها که خودم تکمیل کردم «رابرت‌ئی.لی» بود . دو موضوع دیگر که خودم در تکمیل آنها کوشیده‌ام اقتباسی از The Great Peace Scare بودولی‌آنهاراادامه ندادم و متوقف کردم . ولی بطورکلی بیشتر فیلمنامه‌هائی را که خودم درآن دستی داشته‌ام ساخته شده است .

■ درحال حاضر درچه شرایطی فعالیت میکنید ؟

□ من‌شرکت جدیدی برای تهیه وتوزیع فیلم بنام «نیوورد پیکچرز» مدت تقریباً دوسال است‌که تأسیس‌کرده‌ام. هدف این‌شرکت حمایت از فیلمسازان جوان است . در حال‌حاضر این

شرکت فعال‌ترین شرکت تهیه و پخش فیلم در ایالات متحده محسوب میشود . ما همیشه چهار فیلم دردست فیلمبرداری داریم ودراطاق تدوین استودیو ۳ فیلم دیگر مونتاژ میشود و بنابراین همیشه ۷ فیلم در دست تهیه داریم و فکر نمیکنم در این مقیاس هیچ استودیو یا کمپانی شبیه شرکت ما در هالیوود و یا در نیویورك وجود داشته باشد . من در امر تهیه‌کنندگی این هفت فیلم هیچگونه دخالتی ندارم . بعضی از این سینماگران در اینجا اولین فیلم خودرا میسازند ودیگران‌فیلمهای دوم‌وسوم خودرا نیزساخته‌اند.

■ **درمورد فیلم «فن‌ریختوفن وبراون» چه کرده‌اید ؟**

□ آنرا تمام کردم . تقریباً یکسال پیش کاملاً بپایان رسید و در بسیاری از سینماهای ایالات متحده و بعضی کشورهای اروپائی نمایش داده‌اند .

■ **این‌پرهزینه‌ترین‌فیلمی‌است‌که تاکنون ساخته‌اید ؟**

□ بله بجز فیلم «کشتار روزسن‌والنتین» پرهزینه‌ترین فیلمی است که ساخته‌ام . مخارج آن تقریباً به ۹۵۰هزار دلار رسید البته مقداری مخارج هم مربوط به‌یك قرارداد قبلی میشد که با کمپانی یوتایتدآرتیست داشتم واساساً ارتباطی با این‌فیلم نداشت . بنظرمن این فیلم ، یك اثر پر آکسیون خوبی است وچهره تغییریافته جنگ را بازگو می‌کند . بنظرمن فن‌ریشتوفن نمایشگر آخرین نسل شوالیه‌ها است . وقتی در جنگ کشته میشود یادآور پایان‌سرنوشت«سرگالاهاد» و«آشیل» است. «فلوید براون» که اورا میکشد یك‌کشاورز است او در دوران جنگ‌دوم جهانی بقدری عصبانی وتندخو بودکه مبتلا به‌زخم معده شد و مجبور بود همیشه قبل از پرواز مقداری شیر بیآشامد و من آن‌را بعنوان نشانه در پایان مفهوم جنگ ونبرد و آغاز نبرد دیگری یافتم باین معنی‌که آخرین شوالیه‌های واقعی همان خلبانان جنگ‌دوم جهانی بوده‌اند . معهذا آنطور که میخواستم نشد .

■ **درگفتگوئی که اخیراً انجام داده‌اید اظهار داشته‌اید که آرزو دارید به دوران‌گذشته برگردید یعنی به‌زمانی‌که امکان داشت فیلمی در ۲ روزونیم ساخته شود .**

□ همینطور است . چنان فیلمهائی را هنوز هم میتوان ساخت . دراینکه واقعاً بتوانم یا نه ، درحال حاضر نمیدانم ، این تنها نوعی دلتنگی برای گذشته است وباعث میشودکه در آرزوی چیزی باشم و تمایل به‌حیات دوباره آن داشته باشم . شاید عده‌ای دونده‌ای سریع باشند و عده‌ای نه . . . . ولی‌من میتوانم ازنظرعاطفی خودم را بنحوی‌آماده‌کنم‌که برای مدت‌کوتاهی به سختی‌کارکنم درحالیکه وقتی در برابر فیلمی بنام «قتل‌عام روز سنت والنتین» قرار میگیرم یعنی طولانی‌ترین فیلمی که تاکنون ساخته‌ام (هفت هفته و دو روز) در پایان کار احساس خستگی و کوفتگی‌شدیدی بمن دست میدهد .

■ **با مراجعه به‌آثار خودتان فکر میکنید بیش‌ازگذشته موشکاف‌تر وخرده‌گیر تر شده‌اید ؟**

□ احتمالاً همینطور است . واین یکی از دلایل بیشماری است که فیلمسازی‌را مشکلتر کرده است . کاری‌که در گذشته لذت و شادی بیشتری داشت . شما گفتید‌که من درجائی گفته‌ام که مایلم بدورانی برگردم که امکان داشت فیلمبرداری سریعتر از حال‌حاضر انجام شود . و این احتمالاً مفهوم بازگشت به دورانی از فیلمسازی را که لذت وتفریح بیشتری بهمراه دارد نوید میدهد . وقتی ما آثارکمدی کوچك نظیر «مغازه‌کوچك وحشت» را بمدت ۲ روز ویکشب و «یك سطل پراز خون» را در عرض ۵ روز و بالاخره «موجودی از دریای اشباح» را در ٦ روز ساختیم ، همه با شدت تمام فعالیت داشتند . ما کار را بسیار جدی گرفتیم ولی بیش‌از حد در اندیشه ساختن‌آن غوطه‌ور نبودیم مگر اینکه برنامه کار ما را درخود غوطه‌ور ساخت . بنابراین محیطی برادرانه و نشاط‌انگیز درهنگام فیلمبرداری آن فیلمها ایجاد شده بود، ومن ازآن لذت میبردم وبنظر من این موضوع همواره درآن فیلمها مشخص ونمایان بود . من فیلمهایم‌را دوست دارم . آنها آثاری ظاهرفریب نیستند . آنها در عین سرگرم‌کنندگی فیلمهای خوبی‌هم محسوب میشوند .

■ **بهترین فیلمی‌را که تاکنون ساخته‌اید وازآن رضایت‌کامل دارید کدام است ؟**

□ من بطورکامل از هیچیك از فیلمهایم راضی نیستم ، و این یکی از دلایلی است که زمانی درآینده فعالیتهای‌پی‌گیر ومداومی‌خواهم داشت و پس‌از ساختن تعداد زیادی فیلم ناگهان متوقف خواهم شد . دلیل توقف من بسادگی اینست که از آنچه ساخته‌ام مأیوس و ناامیدم فیلم «گاز» نمونه خوبی در این زمینه است . فیلمی است پیچیده و درعین‌حال اندیشمندانه . وقت زیادی صرف این شد که درآن فیلم چه بگوییم و بچه نحوی آنرا ارائه دهم . فیلم تمام شده ظاهراًمشخص کننده همه‌آن‌نکات گفتنی‌نبود. باین‌جهت باعث نومیدی من‌گردید وبرای مدتی ترجیح دادم که دیگر کار نکنم وفیلمی نسازم. و وقتی آدم خودش را از کاری کنار بکشد هنوز هم فعال است . من تهیه‌کنندگی را پیشهٔ خود ساخته و به‌این نتیجه رسیدم‌که کارگردانی بسیار سخت و پرزحمت است در حالیکه کار تهیه‌کنندگی آسان‌تر است ، من میتوانم بدون آنکه واقعاً زحمت اندیشیدن را بخود راه دهم تهیه‌کننده خوبی باشم .

● تمام

دیدگاههای هنرمند ، بطور قطع بهنگام خلق اثر، ارتباط مستقیم به‌تجارب قبلی او پیدا می‌کنـد ، این دیدگاهها غالباً در دوره‌هـای متفاوت زندگی هنرمند تغییر می‌پذیرد و رو به‌کمال میرود ، چنین موردی در یك فیلمبردار نیز صدق میکند با این‌تفاوت که وی ازدیگران نیز که بااو همکاری‌نزدیك دارد نظیر کارگردان، سناریست و مونتورو . . . بهره‌های با ارزشی برمیگیرد ولی یك نکته واضح است که وی حداقل درحد فیلمساز درخلاقیت یك اثر تأثیر میگذارد زیرا برقراری رابطه بین هنرپیشه و بیننده از نظر تصویری بوسیله‌او انجام می‌پذیرد و این امریست که نباید بی‌توجه ازآن گذشت ، در سالهـای ۱۹۳۰ یك فیلمبردار به لحـاظ خلاقیت‌هایش، مقامی‌والا یافت وی«**لی گارمس**» نام داشت ، وی در سال ۱۸۹۶ تولـد یافت و فعالیت سینمائی خویش را از سال ۱۹۱٦ آغاز نمود اولین کارش بطورجدی دستیاری کارگردان بود و در این جهت با **جورج فیتز موریس** همکاری داشت ، در سالهای ۱۹۳۰ او چند اثر مهم را که **جوزف فون اشترنبرگ** کارگردانی کرد فیلمبرداری نمود کـه از آن جمله‌اند : **مراکش ـ بی‌آبرو ـ یك تراژدی آمریکائی ـ قطار سریع‌السیر شانگهای** که برای فیلم اخیر وی موفق به‌دریافت جایزه آکادمی شد ، وی پس‌از این دوره ، فیلمهای دیگری را نیز جهت فیلمسازان با نام فیلمبرداری‌کرد مثل **خیابانهای شهـر** (روبن ماموليان) **باغ وحش بوداپست** (رولاند ، وی ، لی) که این دو اثر اعتبار فراوانی جهت او کسب‌کرد .

گارمس بسیار علاقمند بودکه خود شخصاً فیلمی را کارگردانی کند وچند بار نیز مقدمات این‌کار فراهم شد ولی هربار مشکلاتی پیش‌آمد و پروژه وی عملی نشد تا اینکه وی سرانجام



THE MEN WI
THE MOVIE CAMER



گارمس ضمن فیلمبرداری «خانم درقفس»
لئون شامروی صحنه فیلم را آماده می‌کند

نوشته : لئونارد مالتین

ترجمه : پرتو اشراق



درسال ۱۹۳۸ توانست فیلم موزیکالی[1] را شخصاً بسازد ، پس‌از آن وی درشمار یکی از چند فیلمبردار فیلم «**برباد رفته**» بکار خوانده شد و پس‌از آن نیز آثاری چون **کتاب جنگل ــ ازوقتی‌که تو رفتی ــ کوچه‌کابوس ــ طناب ــ داستان کارآگاه** را فیلمبرداری‌کرد اما هیچیك از این فیلم‌ها باندازه سه فیلمی‌که برای **بن‌هکت** و **چارلز مك‌آرتور** فیلمبرداری نمود اعتباری برای وی‌کسب‌نکرد، ایندوتن که ازسناریست‌های مشهورهالیوود بودند تصمیم به‌فیلمسازی گرفتند، آنان درنظر داشتند آثار ساده وکم‌خرجی را که برای آنان نفع مادی دربر داشته باشد بسازند آنان عقیده داشتند کـه اگر سناریوی خوب و ارزنده‌ای در دست داشته‌باشند کارگردانی‌مطلبی مهم و مسئله‌ای بااهمیت نخواهد بود آنان برای تهیه مقدمات مبلغ قابل‌توجهی خرج‌کردند ولی درحقیقت فقط وقت خودرا تلف میکردند، ولی آنهـا به گارمس اعتماد داشتند و باو احترام میگذاشتند و ستایشش میکردند[2] . پس از مدتها تفکر وتهیه مقدمات ساخته‌شد. . . آنان دوعامل مهـم برای موفقیت در دست داشتند ، داشتن سناریوی خوب و دقیقشان و همچنین وجـود **گارمس** برایشان مغتنم بود و آنها می‌توانستند با این دوعامل توفیق بدست آورند ، پس‌از آن او فعالیت خودرا کاهش داد وتنها سه‌فیلم دیگر را دربرنامه فعالیت خود قرار داد : **فرشتگان برفراز برادوی** (۱۹۴۰) روح گل‌سرخ (۱۹۴۶) **آکتورها و گناه** (۱۹۵۲) ، پس از آن وی به‌استراحت پرداخت وهرگز به‌سینما روی‌نکرد .

در مراسم اعطای جوایز اسکار در سال ۱۹۶۴ جایزه آکادمی‌علوم وهنرهای سینمابرای بهترین فیلمبرداری رنگـی را **جیمز استوارت** به برنده آن تقدیم میکرد ، وی ابتدا نام دوفیلم را که کاندید دریافت جایـزه اسکار بخاطر فیلمبرداری‌رنگی‌بود قرائت‌کرد ونام‌فیلمبرداران را چنین اعلام‌کـرد : **لئون شامروی** بخاطـر فیلمبرداری فیلم **کلئوپاترا** و **لئون‌شامروی** برای فیلم «**کاردینال**» وبعد اضافه کرده که : **در پس این دوفیلم سه سال زندگی یك مرد نهفته است .**

اگر به زندگینامه وی نگاهی بیاندازیم خواهیم دید که وی بیش‌از پنجاه سال از عمر خویش را در سینما گذرانده است و بیشتر این مدت را بعنوان فیلمبردار سر کرده است و اگر اسم **سول پولیتو** مترادف بامؤسسهٔ برادران وارنر آورده میشود نام **لئون شامروی** نیـز همواره بهمراه نام مؤسسه **فوکس‌قرن بیستم** ذکرمیگردد، او بیش‌از سی‌سال دراین استودیو فعالیت خویش را ادامه داد .

لئون شامروی مـانند بسیاری دیگـر از فیلمبرداران کار خود را در لابراتوار ظهـور و چاپ فیلم شروع کرد ، وی در اواسط دهه ۱۹۲۰ ازلابراتوار خارج شد وبعنوان فیلمبردار درفوکس‌مشغول گردید، درسال ۱۹۲۸ بامشارکت **پل‌فیوس** به‌ساختن اثری اوانگارد دست میزند و علاوه‌برفیلمبرداری در این اثر سمت دستیار تهیه‌کننده را نیز عهده‌دار شد ، این فیلم باعث شد که «پل‌فیوس» بعنوان‌کارگردان به‌هالیوود راه یابد ، در این زمان **لئون شامروی** بعنوان یکی از فیلمبرداران **رابرت فلاهرتی** انتخاب شد و پس‌ازآن همراه **چارلز هاچینسون** به‌خاوردور سفر کـرد و فیلمبرداری یك مجموعه مستند درباره‌نژادشناسی‌وآداب‌ورسوم مردم‌سرزمین‌های خاوردور را بعهده گرفت وسپس درسال ۱۹۳۰ به هالیوود بازگشت وبه‌گروه **ب . پ . شولبرگ** در مؤسسهٔ پارامونت ملحق شده و فیلمی بنـام **جنی‌گرهات** (Jennie Gerhardt) رافیلمبرداری نمود و پس‌از یك توقف کوتاه در استودیوی سلزنیك به مؤسسهٔ موکس رفته و بکار مشغول شد ــ درخشش‌او نیز ازهمین زمان آغاز گردید با فیلم‌هـائی مثل **ماجراهای شرلوك هلمز ــ نیویورك کوچك و قدیمی ــ کوچه تین‌پن ــ بوفالوبیل** که‌محصول فعالیت او دراین سالها بشمارمیرود، درسالهای۱۹۴۰توفیق‌وی‌دوچندان شد و ازمیان چنداثر تکنی‌کالری که وی برای مؤسسهٔ فوکس فیلمبرداری کرده بود سه جایزه آکادمی‌را برایش‌ببارآورد: **قوی سیاه** (۱۹۴۲) **ویلسون** (۱۹۴٤) **واورا بخدا بسپار** (۱۹۴۵). وی درسال‌های۱۹۵۰ نیز قراردادش‌را بافوکس تمدیدکرد و فیلمهائی متعددی را که بسیارشان رنگی بودند فیلمبرداری‌کرد : خرقه (که اولین اثر «سکوپ» بود ــ ۱۹۵۳) **سه‌سکه در چشمه و مصری** . . . پس از آن درسال ۱۹۵۶ وی فیلم مشهور **سلطان ومن** را درفوکس‌فیلمبرداری کرد ، این یك فیلم سکوپ بود که روی یك پزتیو ۵۵ میلیمتری چاپ شده بود ، ازاین زمان سینماهـای نمایش‌دهنده بر آن شدند کـه از پروژکتورهای نمایش که قادر باشند این‌اثر را نمایش دهند استفاده نمایند ، نتیجه روشن بود ، زیرا تصویرروی‌پرده بسیاربزرگترازسینماسکوپ استاندارد شده‌بود ، **جیمزلیمباچر** نویسنده کتاب **جنبه‌های چهارگانه فیلم** دراین‌باره می‌نویسد :

«سلطان ومن» دو دیدگاه تازه را ازجهت رنگ‌وخصوصیات تصویری«به‌لحاظ داشتن‌میدان Focus ومیدان عمق» می‌نمایاند ولی در سال ۱۹۶۱ هنگامیکه کمپانی فوکس «سلطان ومن» را با نگاتیو ۵۵ میلیمتری چاپ وپخش نمود ، «سکوپ ۵۵» بطور واقعی نشان داده شد[3] .

ولی این پایان فعالیت در ابداع پرده‌های عریض‌نبود، **شامروی** پس‌از **سلطان‌ومن** ، **جنوب اقیانوس‌آرام** را بطریق **تاد . آ . او** فیلمبرداری نمود ، در این طریقه تصویر روی پزتیو ۶۵ میلیمتری چاپ می‌شود وبدین‌ترتیب به‌فیلمبردار امکان‌میدادکه‌امکانات‌تصویری‌بیشتری‌داشته‌باشد، پس‌از این‌اثر چند فیلم دیگر که وی فیلمبرداری نمود در این راه ساخته شده‌بود : **پورگی وبس ــ کلئوپاترا ــ رنج وسرمستی** .

« **لئون شامروی** » در مصاحبه‌ای درباره **جنوب اقیانوس‌آرام** گفت :

«**فیلمبرداری این‌فیلم برای من فوق‌العاده مشکل بود ، در آغاز ما با مشکلات مالی روبرو بودیم و از این‌جهت با معضلاتی مجبور به‌مقابله بودیم، علاوه‌برآن از نظرجوی ووضع آب‌وهوا وبطورکلی اوضاع جغرافیائی منطقه فیلمبرداری نیزکار ما سخت‌تر میشد.**» .

باچنین‌آزمایشات وتجربیاتی یك‌فیلمبردار قادر است همواره پوینده وجوان بماند ، مدتی پس‌از این پژوهشهای نوجویانه ، **شامروی** ناچار دست به‌فیلمبرداری **کلئوپاترا** وپس‌از آن **مزاحم نشوید** زد ، در این‌باره «شامروی» گفته‌است :

«**این‌دوفیلم برای من خاطره وسابقه بدی بیادگار گذاشتند ، زیرا درآنها هیچگونه فضای نو ومیدان تازه‌ای دیده نمی‌شد.**» .

بعدازآن دوره تازه‌ای در زندگی سینمائی «شامروی» آغازشد ، وی ازطرف مؤسسهٔ‌فوکس مأمور شد که سرپرستی فیلمبرداران یك‌مجموعه تلویزیونی را بعهده بگیرد ، این مجموعه **آرنی** نام داشت ، پس‌ازاین ، وی دیگر فعالیتی نکرده است و امـروز دیگر نام او را در هیچ فیلمی نمی‌بینیم .

***

فیلمبردارانی کـه نامشان در این سری مطلب آمد بهمراهی بسیاری دیگر نظیر : **فلوید کروسبی ــ المردایر ــ برت‌گلنون ــ تدمك کورد ــ جوزف روتنبرگ ــ فرد . ا . یانگ ــ فیلیپ تانورا ــ راسل‌متی ــ میلتون کراسنر ــ برنت‌گافی ــ جوزف لاشل ــ رابرت سرتیس ــ استانلی‌کورتز ــ ارنست پالمر ــ سام‌لیویت ــ ارنست هالـر ــ چارلز لانگ ــ گابـریل فیگوئه روآ .**

ازآن دسته فیلمبردارانی هستندکه سالیان دراز درسینما زیسته‌اند وهریك درجهات مختلف به‌پیشرفت این هنـر یاری نموده‌اند ؛ بسیاری گفته‌اند که با تمام زحمات و مشکلاتی که یك فیلمبردار متحمل می‌شود نقش او نمی‌توانـد در حد یك فیلمساز باشد ، ولی این اظهارعقیده تا حد زیادی درست نیست واین درگفتگوئی‌که با فیلمبرداران معروف خواهیم داشت ، بررسی خواهد شد .

● تمام

1 - The Sky's The Limit.

2 - Once in a blue moon — Cnine without passion — scondrel.

۳ــ پیش‌از سال ۱۹۶۱ این فیلم با نگاتیو ۳۵ میلیمتری روی پزتیو ۵۵ میلیمتری چاپ شده بود ولی دراین سال فوکس یك نگاتیو ۵۵ میلیمتری ازاین‌فیلم تهیه نمود وآنرا مستقیماً روی پزتیو ۵۵ چاپ‌کرد.

گفتگو با «کنراد هال» ازسری گفتگوهائی‌ست که «لئونارد مالتین» با چند فیلمبردار سرشناس آمریکائی صورت داده وما بتدریج چاپشان خواهیم زد .

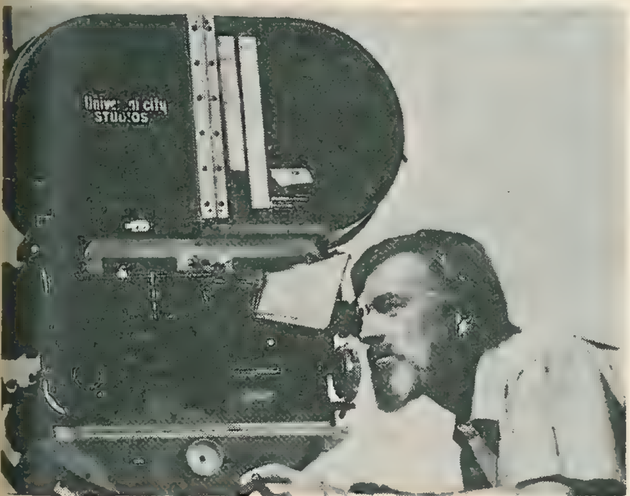
«کنرادهال» ازجوانترین‌وسرشناس‌ترین‌مدیران فیلمبرداری درآمریکاست، وی چهل‌سال‌ازعمرش‌میگذرد، پسر «جیمز نورمن‌هال» نویسنده داستان «شورش دربونتی» است ، دراین مدت‌کوتاه که از عمرش میگذرد توانسته‌است وجهه یکی از قدرتمندترین فیلمبرداران امریکا را بخود بگیرد ، اولین‌کارش در سینما به‌او توفیق میدهد که با فیلمبرداران بزرگ هالیوود همکار شود و سپس فعالیت خود را در مقام مدیریت فیلمبرداری با یك مجموعه تلویزیونی آغاز‌کند ، چهره هنرمندانه کارهای او کمتر درمورد دیگر فیلمبرداران نوپای امریکائی واروپائی دیده شده است ، وی یکبار بخاطر فیلمبرداری رنگی فیلم « باچ‌کاسیدی و ساندانس‌کید » جایزه اسکار را بدست آورده است .



گفتگوئی با : کنراد هال

CONRAD HALL

ترجمه : پرتو اشراق



■ **چگونه به‌سینما و فیلمبرداری علاقمند شدید ؟**

□ من در دانشگاه کالیفرنیای جنوبی در رشته روزنامه‌نگاری تحصیل‌میکردم، سالهای آخرتحصیل‌را می‌گذراندم که در یکی از دروس نتوانستم نمره قبولی بگیرم و بدین‌ترتیب ناچار شدم که مجدداً بخاطر این درس ، دوره آخررا تجدید کنم اما از آنجا که علاقه‌ای باین درس نداشتم از آن درس و دوره بخصوص منصرف شدم و بدنبال دروس آزاد وابسته به هنر رفتم و از سه رشته معیّن تحصیلی دراین زمینه من رشته سوم «سینما» را انتخاب نموده و مطالعه خود را بشدت دراین باره آغاز‌کردم زیرا آنرا زنده‌ترین و وسیعترین وسیله جهت رسیدن به معرفت وشناخت‌کامل میدانستم .

■ **شما ابتدا به‌تاریخ سینما پرداختید ، دلیلش سابقه عینی‌شما درباره سینما نبود ؟**

□ چرا همینطورست ، من فیلم زیاد می‌دیدم ، می‌دانید که زیربنا و زمینه سینما رشته‌ای پیوسته دارد و بدون مطالعه تاریخ سینما نمی‌شود آنرا دریافت ، من خیلی خوش شانس بودم‌که در آن زمان رئیس رشته سینماتوگرافی دانشگاه «اسلاوکوورکاپیچ» بود و من فرصت یافتم با او ونظریاتش در تمام مواردی‌که به‌سینما مربوط می‌شد آشنا شوم و بهره‌های با ارزشی بگیرم ، او برای من از سینما بعنوان یك هنر والا حرف زد او سینما را بطور مطلق یك هنر نامید هنری که مورد نظرش بود هنر صرف بود وبس ، بدون حشووحشر ، پس از آن به‌دیدن وتحلیل آثارفیلمسازان قدیمی پرداختم و ازمیان سالهای گذشته ، توانستم آنها را بشناسم ، «ورکاپیچ» درآن زمان دوفیلم ساخت که بمن کمك زیادی‌کرد ، او دراین فیلم قطعاتی از موسیقی به‌تصویر درآورده بود .

■ **«فیلمبرداری»، چطور توانست شمارا جذب نماید ؟**

□ پس‌از دوسال‌که ازاین آشنائی‌گذشت من از دانشگاه‌کالیفرنیای جنوبی فارغ‌التحصیل شدم و باتفاق دوتن از همدرسان خود ، فیلمی بنام «تم دریا» ساختم که در فستیوال دانشگاه کالیفرنیا ویژه‌فیلمسازان‌آماتور، برنده جایزه‌شد. پس‌از اینکه فارغ‌التحصیل شدم به‌فکر جستجوی کاری در سینما افتادم . من و یارانم یك مؤسسهٔ فیلم تأسیس کردیم ، اولین‌کارمان در مؤسسه این بود که فیلم‌های زمان تحصیل خودرا که

نیمه‌کاره مانده بود مونتاژ کردیم ، فیلمی شد درحدود ۱۵ دقیقه ، آنرا به‌تلویزیون فروختیم و پس‌ازآن مصمم شدیم که هرنوع فیلمی را که می‌توانیم بسازیم ، مستند ، تبلیغاتی ، داستانی و . . . . .

■ اسم مؤسسه چه بود ؟

□ کانیون‌فیلم – مدتی گذشت وما بدنبال داستان و سناریوی جالبی بودیم که فیلمی بلند بسازیم . درسال ۱۹۵۴ داستانی بدستمان آمد - My brother down there - سناریوئی‌نوشتیم و پولی پس‌انداز کردیم و بالاخره فیلمبرداری‌را شروع کردیم ، ما هرسه با هم روی سناریو کار کردیم ولی هنوز تکلیف گروه تهیه معیّن نشده بود. معلوم‌نبودکه چه‌کسی کارگردان، تهیه کننده وفیلمبردار باشد ! وبالاخره هم تصمیم گرفتیم که قرعه‌بکشیم اینکار انجام‌شد ومن بسمت‌فیلمبردار انتخاب شدم .

■ سرنوشت فیلم بکجا انجامید ؟

□ کار پیش‌نمی‌رفت، اول‌تصورمیکردیم می‌توانیم سریع پیش برویم ولی این تصوری غلط بود چون از نظر مالی درمضیقه بودیم ، هزینه تهیه فیلم ، با برآوردی‌که ما کرده بودیم بالغ بر ۱۵۰,۰۰۰ دلار می‌شد ولی ما فقط صدو پانزده هزار دلار داشتیم، ناچاربودیم بقیه هزینه را فراهم‌کنیم اما موفق نشدیم این مبلغ را بدست آوریم ، بنابراین تنها راه این بود که از مدت فیلم بکاهیم وصحنه‌ها را تعدیل نمائیم ، این فیلم درسال۱۹۵۷ بپایان رسید . پایان این‌فیلم مقارن با پایان یافتن‌آثاری چون«بن‌هور»بود وطبیعتاً درمقابل آنها اصلاً بحساب نمی‌آمد ، تلویزیون هم به‌این فیلم اعتنائی نکرد .

■ از آن‌پس شما در مقام فیلمبردار ، بصورت حرفه‌ای مشغول‌کار شدید ، اینطور نیست ؟

□ بیاد ندارم هیچگاه بعنوان دستیار فیلمبردار کارکرده باشم ، همواره از آغاز ، حتی در دانشگاه نیز مدیرفیلمبرداری بوده‌ام .

■ در مورد دیدگاههای هنری خاصی‌که می‌توان درفیلمبرداری بدان رسید، چه میگوئید، منظور اینست که این دیدگاهها چگونه در شما توسعه یافت ؟

□ جواب این‌سؤال مشکل است ، بستگی به عوامل مختلف دارد که بررسی آن شاید امکان‌پذیر نباشد مثل‌اینست‌که بگوئید «پیکاسو» چگونه از این مرحله ، به حوزه هنر خویش دست‌یافته است ، بنظر من فقط چیزیست‌که اتفاق افتاده است .

■ ولی مسائل فنی وتکنیکی چه صورتی بخود می‌گیرد ؟ مسائل فنی دانستنش برای شما لازم بود . . .

□ دراین مورد با شما هم‌عقیده نیستم ، من شخصاً تصور می‌کنم که مابین یك فیلمبردار و یك تکنیسین ، تفاوت فاحشی وجود دارد ، یك فیلمبردار جوینده پر از ایده و افکار هنرمندانه است ولی تکنیسین چنین مقام فکری را ندارد ، یك دوربین به‌تنهائی چیزی نیست ، هیچ چیز ، اما مردانی مثل «ورکاپیچ» وجود دارند که آنرا بطریقی شگرف معنی می‌کنند ومفهوم والائی ازآن بیرون می‌کشد که‌کسی‌که دوربین را ساخته است چنین دیدگاههای هنرمندانه‌ای ندارد درصورتیکه « ورکاپیچ » نمی‌تواند دوربین‌را بازکند و ببندد ، این‌تفاوتها واقعاً وجود دارد وباید به‌آن توجه‌کرد .

■ از اولین آثار شما که دیده‌ام ، یکی فیلم مستندی‌است‌که‌برای والت‌دیسنی ساخته‌اید؟

□ درست است ، دوستی داشتم بنام «جك هورنر» که به‌حیوانات علاقه زیادی داشت ، او فیلمی‌هم درباره حیوانات ساخته‌بود، او ایده‌های فراوانی درباره طبیعت داشت ، بدین‌ترتیب وی توانست به مؤسسه والت‌دیسنی که سخت بدنبال چنین افکاری می‌گشت راه یابد ، او نیز مرا هم با خود برد و با هم فیلمی برای والت دیسنی ساختیم .

■ گروه فیلمبرداری را فقط شما دونفر تشکیل میدادید ؟

□ خیر ، جز ما چند نفر دیگرهم بودند که در ساختن این فیلم مشارکت داشتند ، نام فیلم « جزایر دریا » بود وبطریقه ۱۶ میلیمتری فیلمبرداری‌کردیم ، از این فیلم بعداً نسخه‌های ۳۵ میلیمتری هم چاپ شد .

■ بنظر شما ، متصدی دوربین می‌تواند خلاقیتی درکارخود ارائه‌کند ؟

□ بله کاملاً ، متصدی دوربین تنها کسی است‌که خواسته فیلمسازرا درتصویرعرضه‌نماید ، او ازجهات‌فنی‌که نتایج تصویری‌زیبائی می‌تواند ارائه دهد خلاقیت خویش‌را بظهور می‌رساند .

■ اثراتی‌که دیگران بر شما گذاردند ، تا چه‌حد بود ؟

□ دوستی با « سدمك‌کورد » برای من پس از «ورکاپیچ» بسیار سودمند بود ، درباره مسائل تکنیکی وفنی و استفاده ازآنها او نکات بسیاری بمن‌آموخت، اوفیلمبردار بسیارخوبیست، همواره آماده است نظر دیگران را بشنود و اگر آنرا بهتر بیابد ، استفاده‌کند .

■ شما ابتدا از تلویزیون شروع کردید ، اولین‌کارهایتان چه بود ؟

□ دو مجموعه تلویزیونی بودکه «لسلی استیونس» آنرا تهیه می‌کرد وخود می‌نوشت ، این دومجموعه را من فیلمبرداری‌کردم .

■ چطور به استودیوها کشانیده شدید ؟

□ یکسال پس‌از خاتمه این‌دو مجموعه ، موفق شدم فیلمی را در یونیورسال فیلمبرداری کنم‌که «برایان. جی. هوتن» کارگردانی میکرد وتهیه‌کننده‌اش «آل‌رودی» بود و فیلمبرداریش در ۲۴ روز پایان می‌گرفت ، فیلم سیاه وسفید و هزینه‌اش جمعاً دویست‌وهشتادوپنج هزار دلار میشد ، فیلم‌اخیر مورد علاقه‌ام بود، کارگردانی خوب بود و فیلمبرداریش را من دوست داشتم .

■ درموردتمهیدات‌تصویری چه‌میگوئید؟

□ تمهیدات تصویری وسیله‌ایست مثل بسیاری وسائل دیگر که در سینما وجود دارد ، استفاده از آنها دانش خاص می‌خواهد ، اهمیتی ندارد که بچه طریق انجام شود ، فرقی نمی‌کند که در دوربین انجام شود یا در لابراتوار .

■ اثر بعدی شما «موریتوری» بود که با نام «خرابکار» هم به‌نمایش درآمد .

□ این‌اثر باعناوین مختلف درکشورهای جهان نمایش داده شد وبرای من تجربه‌های بدی بهمراه داشت ولی درمورد کارگردان آن باید بگویم که‌بسیارفهیم‌وپرداش‌بود،«برنهاردویکی» که قبلاً فیلم «پل»را از او دیده بودم ، سازنده این اثر بود ، «پل» را بسیار پسندیدم ، آگاهانه ساخته شده بود ، او ازآنجمله کسانی بود که ترجیح می‌داد با دوربین آریفلکس کار کند و تمایل داشت صدا را بعداز خاتمه فیلمبرداری بگیرد ، این‌کار از جهتی راحت بود زیرا دیگر دردسر وناراحتی ازجهت میکروفون‌ها نداشتیم.

■ شما فیلمبرداری صحنه خارجی را ترجیح میدهید یا مثل بسیاری که مایلند جائی کارکنندکه بتوانندآن‌نقطه‌را ازنظرنوری‌کنترل کامل نمایند ؟

□ من‌درهرمکان قادرهستم نوررا کنترل کنم ، زیرا وسائل‌کنترل معلوم است ، عدسی ، دیافراگم، فیلترها وغیره . . . بنابراین‌می‌توانید هرکارکه بخواهید انجام دهید . . .

■ بعد نوبت به«هارپر» رسید . . .

□ بله «هارپر» اولین‌فیلم رنگی من‌بود، برای من اشکالی‌نداشت، براحتی فیلم سیاه‌وسفید با آن کارکردم و از نظری نیز خوشحال بودم که با مردانی چون «جك‌اسمایت» و«پل‌نیومن» کار میکنم .

■ بنظر شما چه موقعیتی در کمین فیلمبرداریست‌که مدتی طولانی در یك اثرواحد

کار کرده‌است ؟ آیا خستگی ناشی از طولانی‌شدن فیلمبرداری در کیفیت کار او تأثیـر خواهد گذارد ؟

□ این صحیح است ولـی همیشه صادق نیست ، بستگی به علاقه فیلمبردار به‌کاری که می‌کند ، دارد ، مثلاً من درمورد فیلم «در کمال خونسردی» اصلاً احساس خستگی نکردم چون به‌آن‌علاقمندبودم یامثلاً درموردفیلم «حرفه‌ایها» هم همینطور . . .

■ گمان می‌کنـم برای اولین‌بار برای فیلمبرداری فیلم موریتوری نامزد دریافت جایزه اسکار شدید ، اینطورنیست ؟

□ این‌امرغیرمنتظره‌ای بودکه برایم رخ داد ، اصلاً انتظار آنرا نداشتم ، من حتی درآن زمان عضو مجمع فیلمبرداران نیـز در ایالات متحد امریکا (آ . اس . سی) نبودم ، هنوز هم نمیدانم چگونه این‌مسئله پیش‌آمد .

■ بگمان من در « حرفه‌ایها » از پرده عریض استفاده‌ای بسیار بجا وبمورد بعمل آمده بود . . .

□ همانطور که گفتم دوست داشتم که در «حرفه‌ایها» کار کنم جدا از کار خودم ، بسیارچیزها آموختم، ازجمله درباره داستانگوئی درسینما . . .

■ چگونه با هنرمندان فیلم «لوك سرد دست» (درتهران: فرار اززندان) واردهمکاری شدید ؟

□ « گوردن کارول » و « استـوارت روزنبرگ» دراین‌باره با من صحبت‌کردند ومن پذیرفتم ، من مـایل بودم این فیلم سیاه‌وسفید باشد . من چند ماه پیش‌از ساختن این اثر ، فیلم «من یك فراری از زندانیان زنجیری هستم» را ندیده بودم ولی هنگامی‌که آنرا دیدم ترجیح میدادم «فرار از زندان» سیاه‌وسفید تهیه شود ، ولی‌کارگردان و تهیه‌کننده موافقت نکردند ، بنظر من در فضای سیاه‌وسفید بیشتر می‌توانست فیلم را غنی وقدرتمند نماید .

■ بهتر است در باره فیلـم « در کمال خونسردی» صحبت‌کنیم ، فکر می‌کنم نوعی دید مستند ، موردنظر بوده ، اینطور نیست ؟

□ بله همینطور است ، موضوع و حادثه و یا بهتر بگوئیم داستان چنین اقتضاء میکرد ، بزعم من بخدمت گرفتن اصول سینمای مستند بنحوی انجام گرفت که من در هیچ اثر دیگری ندیده بودم .

■ چطور ؟ . . .

□ نمیتوانم دقیقاً بگویم چطور انجام شد و یا عوامل را یك‌بیك بررسی‌کنم ، زیرا هیچ دستاویزی برای اینکار وجود ندارد ، فقط باید



لی‌ماروین درصحنه‌ای از فیلم «جهنم دراقیانوس‌آرام»

کلاً آنرا به‌بحث کشید ومورد توجه قرار داد، باید بگویم این بهترین کار سیاه‌وسفید من بود و شاید دیگر قادر نباشم چنین‌کاری را انجام دهم .

■ **هیچگاه‌بدیدن فیلمهای‌خود می‌روید؟**

□ بله ، باین دلیل‌که می‌خواهم فیلم را بطورکامل به‌بینم وکیفیت‌آنرا بطورکامل پس‌از فیلمبرداری احساس نمایم .

■ **بعد از « در کمال خونسردی » شما چند اثر دیگر را هم فیلمبرداری کرده‌اید ، فیلمهائی مثل جهنم در اقیانوس آرام ، بآنها بگوئید ویلی‌بوی اینجاست ، باچ کاسیدی و ساندانس‌کید که آخرین آنها بزعم من ، مهمتر است، این‌فیلم ازنظر رنگ غنی بنظرمیرسید . . .**

■ بله ، لابراتوار فوکس و مؤسسهٔ دولوکس کاری در اعتلای زیبائی ارائه دادند ، من صلاح دیدم که بسیاری از صحنه‌ها را "Over Expose" بگیرم تا درموقع‌چاپ دوباره اصلاح شود و به‌حالت طبیعی برگردد اینکار من نتیجه‌ای نیکو وباارزش ببارآورد .

■ **درجائی خواندم‌که شما از صحنه‌های شب فیلم «باچ‌کاسیدی و ساندانس‌کید» رضایت نداشتید . . . . .**

□ همینطورست، صحنه‌های‌شب زیادبرای من رضایت‌آمیز نبود ، زیرا نور زیاد بود و مزاحمت تولید میکرد ، سایه‌های وحشتناکی همه‌جا را پرکرده بود .

■ **تهیه‌کدامیك از صحنه‌ها بیشتر تولید دردسر کرد ؟**

□ صحنه‌های مربوط به دوچرخه‌سواری پل‌نیومن وکاترین‌راس وصحنه بازار ، بخصوص صحنه‌ای که جوانها در بالکن ایستاده بودند وبازار را تماشا میکردند . . .

■ **تصمیم به‌کارگردانی دارید ؟**

□ بله ، اگر فرصتی بدست‌آید . . .

■ **تصورمی‌کنیدبتوانیدبعنوان‌کارگردان، با فیلمبردار دیگری‌کارکنید ؟**

□ بله ، این امکان زیادست ، اما ممکن است چنانچه فرصتی دست دهد میخواهم فیلمی بسازم‌که خودم شخصاً فیلمبردارآن باشم .

■ **شما بعنوان فیلمبردار نسل‌تازه ونوجو شهرت یافته‌اید . . . به‌این ترتیب تصور می‌کنید شما هم راهی را خواهید رفت‌که گذشتگان شما رفته‌اند ؟**

□ آینده را نمی‌دانم ولی سعی من اینست که همواره به دیدگاههای تازه دست پیدا کنم وتابحال تقریباً آنچه را که می‌خواستم یافته‌ام ، من آرزو دارم سینما بتواند به مردانی طلائی وبی‌سابقه از تمام جهات دست پیداکند، دورانی که متفاوت با دوران‌گذشته باشد واین فقط نیرو و فکرجوان میخواهد ، آنچه مهم است مسئله ارزشیابی است ، ارزش‌یابی باید صحیح انجام انجام‌گیرد آنوقت یك فیلمبردار بعنوان هنرمند تکلیف خودرا خواهد دانست ومن نیز پی‌خواهم بردکه بکجا میروم وچه راهی‌را باچه مشخصاتی درآینده طی خواهم‌کرد ، باکمال تأسف باید بگویم تاکنون چند فیلم با ارزش‌که انگشت‌شمار بوده‌اند بزعم من ساخته شده‌است ، این‌وضع را نبایدگذاشت ادامه پیدا کند .



صحنه‌ای ازفیلم « به آنها بگو ویلی‌بوی اینجاست »

فیلم‌های کنرادهال تا سال ۱۹۷۰

دانه‌وحشی (برایان‌جی‌هاتن) **موریتوری** (برنهار دویکی) **کابوس** (لسلی استیونس) **هارپر** (جك اسمایت) **حرفه‌ایها** (ریچارد بروکس) **طلاق‌امریکائی** (بادیورکین) **فرار از زندان** (استوارت روزنبرگ) **درکمال خونسردی** (ریچارد بروکس) **جهنم در اقیانوس آرام** (جان بورمن) **پایان خوش** (ریچارد بروکس) **بآنها بگوئید ویلی‌بوی اینجاست** (ابراهام پولانسکی) **باچ کاسیدی و ساندانس‌کید** (جورج روی‌هیل) .



یک فصل از فیلمنامه فللینی «رم»*



دوربین آهسته از روی درختان خیابـان «ویلابورگز» بالا میرود و **نمای عمومی** شهر رم را درکادر میگیرد . **نمای عمومی** از یك کامیون فیلمبرداری . یك فیلمبردار بالای جراثقال مشغول فیلمبرداری ازنماهای عمومی‌خیابان «ویلابورگز» می‌باشد . دخترېچه‌ای روی چمن دنبال یك توپ میدود .

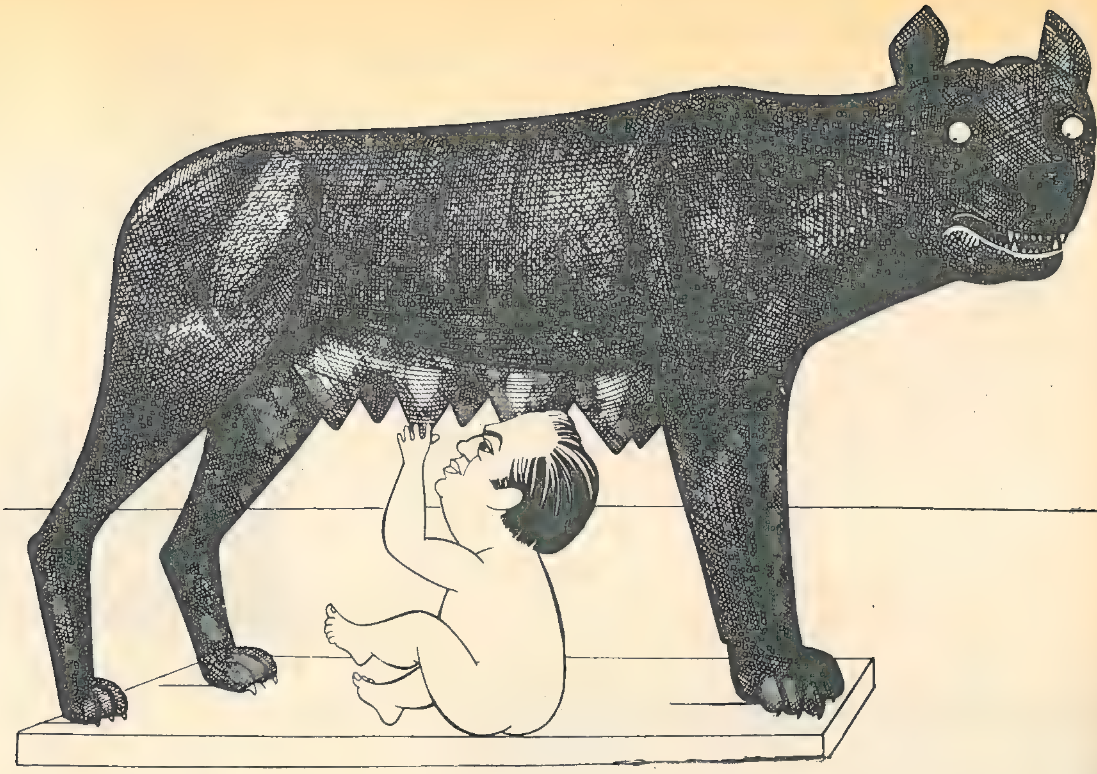
فللینی ــ (خارج از تصویر) نینو . . . چی می‌بینی ؟
فیلمبردار ــ میدون «سیه‌نا»رو توکادر گذاشتم .
نمای عمومی سرازیر از میدان «سیه‌نا» . اتوبوس حـامل توریستهای خارجی وارد میدان میشود .
فیلمبردار ــ (خارج ازتصویر) یه‌اتوبوس‌اومد ، دنبالش برم ؟

فللینی ــ (خارج از تصویر) برو !
نمای متوسط از اتوبوس که بطرف دوربین می‌آید (موزیك آرام) از پشت شیشه‌های اتوبوس عده‌ای پیرزن آمریکائی دیده میشوند که مشغول‌صحبت وخنده هستند. صدای راهنماکه مشغول‌شرح‌دادن‌است، بگوش میرسد . اتوبوس توقف میکند . **نمای عمومی** از داخل اتوبوس. زنها ازجا بلند میشوند .

راهنما ــ اینجا میدان قشنگ«سیه‌نا»است. خانواده«بورگزه» درنیمه دوم قرن شانزدهم از «سیه‌نا» به رم آمدند . این میدان محل مسابقات اسب سواری آنها بود . یك‌توریست بدوستش میگوید :
توریست ــ گلدایس دوربین‌رو بده بمن . . . دوربین ! . . . دوربین ! میخوام از پنجره یك عکس بگیرم !
راهنما جلوی اتوبوس به‌توضیحاتش ادامه میدهد . توریستها از پشت پنجره‌ها عکس میگیرند .
یك توریست ــ اسم این میدون چیه ؟
راهنما ــ مسابقات اسب دوانی وسایر مراسم دراین محل انجام

---

* فللینی «رم» همانطوریکه از نامش برمی‌آید شهر «رم» است‌از دیدگاه فللینی ، بصورت برداشتهائی پراکنده ازکودکی تا روزهای حاضر و انتخاب تنها یك‌فصل ، به‌جهت حجم زیاد این سناریوست .



میشد . روبروی ما «پالازینا» قرار داردکه اشتباهاً به رافائلو نسبت داده شده است . سمت معبدکوچك «دیانا» و «خانه ساعت» را می‌بینند که توسط «دومنیکوفاگیولی» آرشیتکت سازنده برج باین محل آورده شده است . «خانه ساعت» اکنون محل استقرار پلیس این ناحیه می‌باشد .

دوربین آهسته روی یك جوان مومشکی رمی پانورام میکند . جوان از روی میله‌های کنارمیدان پریده درحالیکه خنده‌ای برلب دارد بطرف **دوربین** می‌آید . وی عینك سیاهی بچشم دارد وزنجیر درشتی را با یك مدال به‌گردنش آویخته است ــ موتورسیکلت بزرگ قرمزرنگش را که کنار میدان گذاشته ، درعمق صحنه بچشم می‌خورد . **نمای عمومی** از صحنه‌ایکه جوان نگاه میکند . توریستها از یکدیگر عکس میگیرند . **نمای متوسط** ازجوان‌که عینکش‌را برمیدارد . نمای عمومی‌از توریستها .

یك توریست ــ صبرکنین میخوام یك‌عکس دسته‌جمعی بگیرم.

توریست دیگر ــ اول من میگیرم ! (می‌خندد) .

یکی از توریستها که حدود چهل سال دارد بطرف جوان برمیگردد . نمای متوسط از جوان که باو میخندد . نماهای توریستها وجوان چندبار تکرارمیشود . جوان ژست عاشقانه‌ای بخودگرفته وبه‌زن توریست نگاه میکند . زن دوربینش را بطرف جوان میگیرد .

جوان ــ میخواهین عکستوتو بندازم ؟

زن توریست دوربینش را به‌جوان میدهد .

توریست ــ اوه ، متشکرم .

جوان دوربین را گرفته وآماده عکس‌گرفتن میشود .

جوان ــ شما زن قشنگی هستید ! . . . عکس‌خوبی میشه !

زن ژست میگیرد . فلاش دوربین برق میزند . **نمای متوسط** از زن که خوشحال است .

جوان ــ (خارج از تصویر) خب ، تکون نخورین . . . بخندین . . . آها ! . . .

زن میخندد .

جوان ــ از رم خوشتون میآد ؟

نمای عمومی از میدان «سیه‌نا» . توریستها گوشه‌وکنار میدان پراکنده‌اند .

توریست ــ (خارج از تصویر) اوه . . . خیلی قشنگه . . . خیلی جالبه . . .

جوان ــ (خارج از تصویر) حالا یك عکس دیگه میگیرم .

جراثقال و **فیلمبردار** درتصویر دیده میشوند .

فللینی ــ (خارج از تصویر) نینو ، چی می‌بینی ؟

فیلمبردار ــ آدمهارو ، ساختمونارو !

منشی صحنه از روی جراثقال فریاد میزند :

منشی صحنه ــ آه ، خیلی قشنگه . . . از اینجا همه شهر پیداست . . . میدونها ، کوچه‌ها ، آدمهائی که مشغول‌کار هستن .

عده‌ای تماشاگر درحالیکه مقابلشان طنابی کشیده شده بآسمان نگاه میکنند . یك‌نفر درجواب **منشی صحنه** میگوید :

مرد جوان ــ اگردارین از مردمی‌که‌کارمیکنند فیلم میگیرین پس اینجا رم نیست !

مردم میخندند . یك‌نفر دیگر میگوید :

مرد ــ اگه یك‌کم دورتررو نگاه‌کنی ، یك شهر دیگه‌رو می‌بینی .

مرد دیگر ــ نگاه‌کن ببین مردم رم چه زندگی‌ای دارن ، از صبح تا شب با بدبختی دست بگریبون هستن !

نمای متوسط از یك وکیل نسبتاً مسن‌که با **کارگردان** خارج از صحنه مشغول صحبت است . پشت سر او یك جیپ دیده میشودکه زن بلوندی درآن نشسته است .

وکیل ــ رم اینجوریه ؟ همه مردم دیوونن ! همه میدون ! . . . همه عجله دارن ! . . . همه بدجنسن ! برای اینکه رمیهای واقعی از بین رفتن !

نمای متوسط ازیکدسته دانشجو که ازروی چمن‌میدان میگذرند. دوربین آنها را تعقیب میکند .

وکیل ــ (خارج از صحنه) میگی نه ؟ دوروبرتو نگاه‌کن . آدمهائی با موهای بلند که بومیدن . آدمهای باصطلاح دانشجو که ابداً با دانش‌کاری ندارن ، آدمهای معتاد از نژادهای مختلف . . .

صدای‌گروه فیلمبرداری زیر حرفهای **وکیل** شنیده میشود .



صدای مدیر فیلمبرداری (دربلندگو) ــ پینو . . . بگو چی می‌بینی . . . الآن داری از چی فیلم میگیری ؟

صدای فیلمبردار ــ هنوز گنبد بزرگ میدون‌رو با صدوپنجاه دارم . کادر رو بزرگ‌کنم ؟

صدای مدیر فیلمبرداری ــ همونجا باش با صدوپنجاه ، بعد یواش یواش وازش‌کن وپانورام‌کن روی‌گنبد «کولیزه» . . . سعی‌کن با پانورام تمام ساختمونهارو توکادر بیاری .

گروه دانشجویان بمحل فیلمبرداری میرسند . بعضی از آنها موهای بلند دارن . تقریباً تمامشان کتاب ودفتر در دست دارند . زنی با یك‌کالسکه بچه وارد کادر میشود .

وکیل ــ (خارج ازصحنه) تقصیر خود ماست . همه به رم خیانت‌کردیم . ولی مطمئنم اگه باعشق وعلاقه دنبالش بگردیم . . .

یك دانشجو از **مدیر فیلمبرداری** که با بلندگو مشغول دستور دادن است می‌پرسد :

دانشجو ــ مزاحم نیستم ؟ میشه پنج دقیقه صحبت‌کنیم ؟

مدیر فیلمبرداری ــ نمیدونم با کی میخواهین صحبت‌کنین ؟

نمای متوسط از وکیل‌که دارد با حرارت حرف میزند :

وکیل ــ میتونیم دوباره پیداش‌کنیم . اونوقت دوباره اونو می‌بینی ، نسیم غرب‌رو روی گونه‌هات حس میکنی . زمزمه درختان درگوشت میخواند : «این منم ، رم ، تورو دوست دارم .» (مکث) ولی تو برعکس رم‌رو دوست‌نداری ، چون بجز این‌فیلم به‌چیز دیگه‌ای فکر نمیکنی . این فیلم به‌خارج میره و اگه تو زنهای خوب کوچه و خیابون‌رو توش نشون بدی . . .

صدای افراد گروه فیلمبرداری زیر حرفهای وکیل بگوش میرسد !

صدای مدیر فیلمبرداری ــ پینو ، روی خونه‌ها ، پنجره‌ها ، پشت‌بومها ، تراسها زوم‌کن . چی‌داری می‌بینی؟ میشه بمن بگی چی‌داری می‌بینی ؟

صدای فیلمبردار ــ چی‌چی‌رو چی‌دارم می‌بینم ؟ هرچی دلم میخواد می‌بینم . . . چی‌باید ببینم ؟

صدای مدیر فیلمبرداری ــ الآن روی چی هستی ؟ هنوز روی فورومی ؟

صدای فیلمبردار ــ بله .

صدای مدیر فیلمبرداری ــ سعی‌کن یك‌چیزای تازه بگیری ...





دوصحنه از فیلم «فللینی رم»

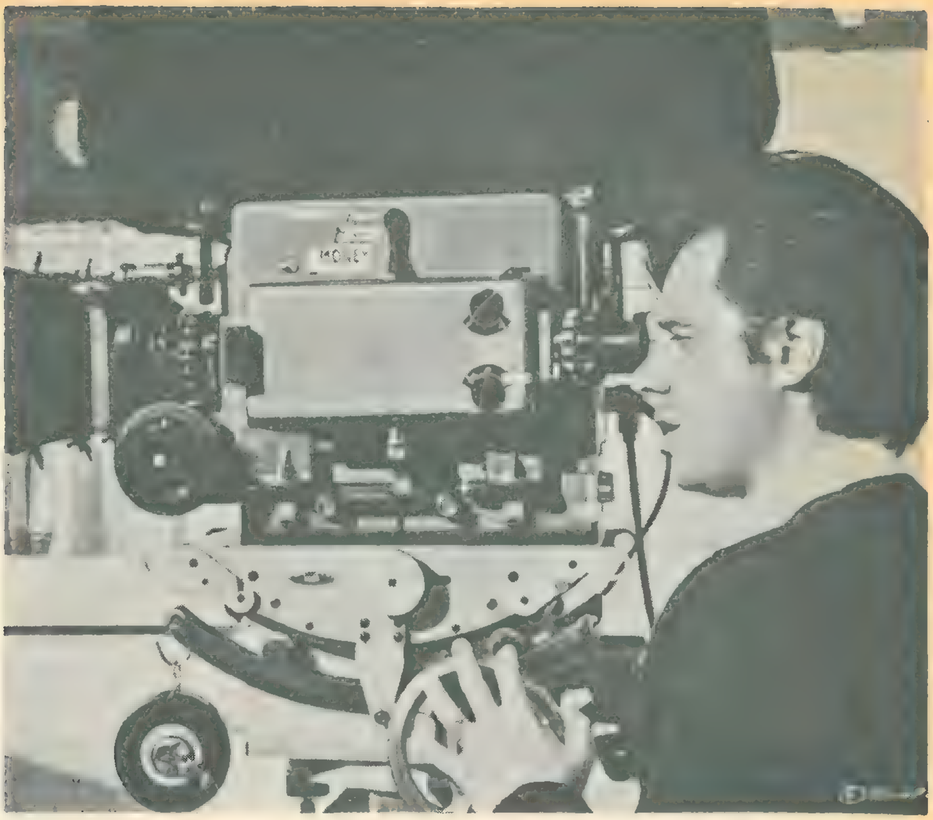
چیزائی که زیاد شناخته شده نباشن .
صدای فیلمبردار ــ منظورت از چیزهای تازه چیه ؟
صدای مدیر فیلمبرداری ــ «تیبر»رو می‌بینی ؟
صدای فیلمبردار ــ بله . جزیره «تیبر» . بیمارستان ، پل شکسته ، اینا چیزهای تازن ؟
صدای مدیر فیلمبرداری ــ واتیکان‌رو می‌بینی ؟
صدای فیلمبردار ــ نه .
صدای مدیر فیلمبرداری ــ چطور نه ؟
صدای فیلمبردار ــ خب نمی‌بینم دیگه !
دانشجویان با دقت به‌صحبت **وکیل** با **فللینی** که هم‌چنان خارج ازکادر است گوش میدهند .
وکیل ــ (خارج ازصحنه) همش همون‌کثافتهای همیشگی ... تو داری رم مارو چه‌جوری نشون میدی !
نمای متوسط از دوکارگر صحنه که یك پروژکتور را جابجا می‌کنند . **دوربین** آنها را تعقیب میکند تا وقتی‌که **فللینی** وارد کادر میشود . وی روی دسته یك صندلی نشسته است . حرف **وکیل** را قطع کرده ، ازجا بلند شده و اورا باخود چند قدم دورتر می‌برد . سه سیاهی لشگر درآن نزدیکی درحال انتظار هستند .
فللینی ــ معذرت میخوام فقط یك دقیقه . بیا اینجا بشین . از اینجا بهتر می‌بینی . اونجا باید تراولینگ بزارن .

* * *

رئیس کارگران صحنه‌ارابه **تراولینگ** را با **دوربین** روی‌ریل‌ها بجلو میراند .
وکیل ــ حالامن‌میرم خونه مامان، اون خیلی‌کوچیك شده ...
فللینی ــ آه ، اون خیلی‌کوچیك شده ؟ . . .
وکیل ــ هشتادونه سالشه . مثل یك گنجشگ‌کوچیك شده ... زن بیچاره . . . این دوتا شیرینی‌رو براش می‌برم . هر پنجشنبه میرم باهاش غذا میخورم .
فللینی از وکیل دور میشود .
فللینی ــ یك لحظه . . . فقط یك لحظه !
صدای یك مرد ــ (فریاد میکشد) غذا رسید !

* * *

دوکارگر صحنه یك پروژکتور ده‌هزار را جابجا می‌کند .
فللینی از یك سیاهی لشکر جدا شده بطرف دانشجویان میرود (نمای عمومی) .
یك دانشجو ــ روز بخیر .
فللینی ــ (به‌یك سیاهی‌لشکر) دیگه‌چیزی باقی نمونده . فیلم تموم شد . (به‌دانشجویان) چه‌خبره ؟
فللینی به‌گلگیر یك جیپ تکیه میدهد .
یك دانشجو ــ ما میخواستیم اگه ممکن‌باشه باشما صحبت‌کنیم . میخواستیم ازتون بپرسیم قصد دارین رم‌رو از نقطه‌نظر مسائل دراماتیك ولاینحل جامعه امروزی تو فیلمتون نشون بدین ؟
نمای عمومی از دانشجویان . **زوم** روی یکی ازآنها .
دانشجوی دیگر ــ طبعاً ما فقط بمسائل مدرسه فکرنمیکنیم ...
زوم روی دانشجوی اولی .
دانشجوی اول ــ مثلاً زندگی کارگرها و مسائل مربوط به کارخانه‌ها .
دانشجویان دور **فللینی** حلقه میزنند . در عمق صحنه سه زن توریست روی چمن ناهار میخورند .
دانشجوی اول ــ نمیخواهیم که توی‌فیلم‌همون‌رم‌همیشگی‌باشه.
فللینی ــ (میخندد وکمی ناراحت است) بلــه ، می‌فهمم ، ولی . . .
فللینی دستش را بچانه می‌برد و با تردید سرش‌را تکان میدهد .
دانشجوی دوم ــ یعنی همون رم کلیشه‌ای . . .
دانشجوی اول ــ چون رم فقط این نیست . . .
افــراد گروه فیلمبرداری درحالیکه پاکت‌های غذایشان را در دست دارند ، برای صرف غذا روی چمن زیر یك‌درخت می‌نشینند .
دانشجوی دوم ــ (خارج از تصویر) بهرحال رم این شکلی به‌هیچ دردی نمیخوره . . .
دانشجوی اول ــ (خارج از تصویر) باید روی نقش انقلابی طبقه‌کارگر تأکیدکرد . مخصوصاً روی پرولتاریای شهری .
نمای عمومی از جراثقال و **فیلمبردار** .
صدای یك‌کارگر صحنه ــ (خارج از تصویر) چی می‌بینی ؟
فیلمبردار ــ ایستگاه ویك‌گنبد دیگه. گنبد تآتر «بارافوندا».
فللینی ــ (خارج از صحنه) تآتر کوچیك « بارافوندا » . نــزدیك راه‌آهنه . دلم میخواد دوربین اونجارو نشون بده . میخوام تآترکوچیك «بارافوندا»رو همون‌طور که سی‌سال پیش درشروع جنگ بود نشون بدم . . . نمایش وتماشاچیهارو . . .



PETER BOGDANOVICH

پیتر باگدانوویچ
یک یاد
یک ارزیابی

نوشتهٔ : سیسیل استار

ترجمهٔ : جمشید اکرمی

خانم «سیسیل استار» نویسندهٔ این مطلب ، مؤلف کتاب تازه منتشرشده‌ایست به‌اسم «کشف سینما» . خانم «استار» درس سینما می‌دهد . سخنران است وسناریو برای فیلمهای مستند می‌نویسد . ایشان زمانی هم استاد «پیتر باگدانوویچ» کارگردان جوان آمریکائی بوده‌اند وبنابراین خواندن مطلبی که از چشم یک‌استاد دربارهٔ شاگرد سابقش نوشته شده ، نمی‌تواند چندان بی‌لطف باشد . این مطلب از نشریهٔ «خبرنامهٔ فیلمسازان» (Film-makers Newsletter) گرفته شده .

پیتر باگدانوویچ فیلمساز جوان و موفقی که در یکی دوسالهٔ اخیر با ساختن چند فیلم نویدآن دادکه خود دست‌تنها عزم به‌باز گرداندن «سینمادوستان» گریزان به‌تالارهای نمایش جزم کرده‌است، اینك چنین می‌نمایدکه شتابناکترین گامهایش‌را درراه صعود برمی‌دارد. درهمین‌حال شهرت و موفقیت او به‌چنان اندازه‌هائی رسیده که ازوی درمدارسنتهای کمرنگ‌شدهٔ هالیوودی، چهره‌ئی کاملاً متشخص ویگانه ساخته‌است .

«پیتر باگدانوویچ»ی که در سالهای ۵۸ ــ ۵۷ درکلاس «تاریخ فیلم» من به‌عنوان « دانشجوی میهمان » حضور می‌یافت ، جوان هفده هجده سالهٔ انعطاف‌ناپذیر و بی‌پروائی بود که قصد داشت روزی به‌هالیوود برود و فیلم بسازد . اینکه او با آن سن‌وسال چطور توانسته بود راه به‌کلاس من پیدا کند (این‌کلاس تنها برای دانشجویان فارغ‌التحصیل بود) مثال کوچکی است از اینکه وی تقدیر را در اراده‌اش می‌جست و فاصلهٔ بین «خواستن» و «توانستن» را هرچه‌کوتاهتر ساخته‌بود . او درآغاز دوره ، پیش‌از اینکه کلاس شروع شود ، خیلی راحت نزد من آمد وپرسیدکه آیا می‌تواند بدون ثبت نام وبدون پرداختن وجهی به‌کلاس من بیاید . پاسخ من البته مثبت بود . من به هردانشجوی دیگری‌هم‌که باشرایطی مشابه‌او پیش‌من می‌آمد و چنین تقاضائی می‌کرد ، پاسخ مثبت می‌دادم .

« باگدانوویچ » یکی از پر حرفترین شاگردان کلاس من بود . نه‌اینکه البته سرکلاس

حرافی کند. بعداز هرجلسه، وقتی کلاس تمام می‌شد او حدود نیمساعت مرا درگیر مباحثه‌هائی جدل‌آمیز می‌کرد. غالباً زمانیکه من درس می‌دهم، برمی‌خیزم، وحتی دربحث‌های بعداز کلاس هم. این وضع فشار عجیبی به‌پنجه‌های پاهای من می‌آورد. و در این میان سهم باگدانوویچ از هردانشجوئی بیشتر بود! . من چون آنسال بهار، حامله بودم، خوب به‌یاد دارم که موقع حرف زدن، بخاطر وزن اضافی ناشی ازحاملگی، مرتب این‌پا وآن‌پا می‌شدم. دراین شرایط من ابداً میل نداشتم که صحبتم را با پیتر کوتاه کنم. او هم موقع صحبت، بی‌خبر از هرچیز دیگری غیرازموضوع صحبت بود! .

چندماه گذشت، من پی‌بردم که باگدانوویچ در سایر کلاسها هم شرکت می‌کند. ولی او خودش هیچوقت چیزی دراین‌مورد به‌من‌نگفت. سال که تمام شد، من به‌قدر کافی کنجکاو شده بودم که از خود پیتر بپرسم، چرا بدون ثبت نام و به‌آنصورت غیررسمی سرکلاس‌من می‌آمد. او توضیح داد که به‌خاطرسیستم مهمل ومزخرف دبیرستانی که درآن درس می‌خوانده، مجبور شده یك دوره درس ریاضی را که قبلاً آنرا حذف‌کرده بوده یا نمرهٔ ردگرفته‌بوده ویاچیزی شبیه این، دوباره‌بخواند. پس‌او هنوز دبیرستان را هم‌تمام نکرده بود! . ومعلوم‌بود ازچنین‌آدمی برای شرکت در یك دورهٔ ویژهٔ فارغ‌التحصیلان دانشگاه نامنویسی نمی‌کردند.

من البته به‌این نیرنگ کوچك به‌عنوان چیزی برعلیه باگدانوویچ نگاه نمی‌کنم. من حتی اورا به‌خاطر این‌کار ازجهاتی هم تحسین می‌کنم.

من هیچوقت حس نکردم که او برای‌آنکه چیزی از من بیاموزد، به‌کلاسهای من می‌آمد. اوآنطور که خودش می‌گفت بیشتر بخاطرتماشای فیلم به‌کلاس من می‌آمد.

با چنین روحیه و با چنین شیوه‌ئی، باگدانوویچ بعداً خودش را به «دپارتمان‌فیلم» موزهٔ هنرهای مدرن معرفی کرد و پیشنهادکرد که برنامه‌های «مرور برآثار» برای فیلمسازان مورد علاقه‌اش ترتیب دهد وجزوه‌های ضمیمه‌ئی هم دربارهٔ کارهای آنان بنویسد. این موقعیتها به‌او داده شد وبنابراین درسالهای ۱۹۶۱و۱۹۶۲ و ۱۹۶۳، موزهٔ هنرهای مدرن تك‌نگاری‌های باگدانوویچ را دربارهٔ سینمای اورسون ولز، هاوارد هاکز وآلفرد هیچکاك منتشر ساخت. برای باگدانوویچ، چنین موقعیتی فرصتی بود برای دیدن و بازدیدن فیلمهای «گنج‌شده» وترتیب‌دادن جلساتی برای نمایش‌آنها. درهمین خلال بود که به‌اعتراف خود باگدانوویچ وی شناختی درست و واقعی ازفیلمسازانی‌که بزودی خدایان او شدند، کسب‌کرد. دراین زمان او در اوان بیست سالگی خود بود. این تازه سن متوسط شاگردان‌کلاس «تاریخ فیلم» من بود — که باگدانوویچ آنرا دو سه‌سال قبل گذرانده بود! .

تا آن‌زمان که باگدانوویچ نیویورك را به مقصد هالیوود ترك‌گفت، بایستی سینماگران زیادی‌را شناخته‌باشد، ومهمترآنکه، سینماگران زیادی هم وی را می‌شناختند. بااینهمه، علیرغم آهنگ پیشرفت باگدانوویچ که حداکثر سرعت خود را داشت، از زمانیکه وی سرکلاس من می‌نشست تا آن هنگام که بخت کارگردانی نخستین فیلم واقعی خود را به‌چنگ آورد، درست دهسال طول‌کشید. او البته پیش‌از این، معاونتهائی در نوشتن سناریو و کارگردانی چند فیلم کوچك کرده بود. تازه حتی نخستین فیلم وی «هدفها» هم ادامهٔ پروژهٔ ساختن‌فیلم کوچك کم‌خرجی بودکه کس دیگری کارگردانی آنرا شروع‌کرده بود.

این‌فیلم خیلی خوب کارکرد، چه ازنظر تجاری وچه از نظر برخورد منتقدین باآن، مع‌الوصف سه سال دیگر هم طول کشید تا باگدانوویچ نخستین فیلم واقعاً بزرگ خود را کارگردانی‌کرد. اوهمیشه‌آرزو می‌کرد درشمار کارگردانانی درنیاید که طبقه‌بندی می‌شوند و متخصص ساختن فیلمهای بخصوصی شناخته می‌شوند. ونیز مطمئناً نمیخواست که‌کارگردان فیلمهای ترسناك کم‌خرج باشد (نظیر کرتیس هارینگتون، و یا در مقیاسی کلانتر، رومن پولانسکی).

دراین سالها باگدانوویچ کتابها ومقالاتی چند نوشت ودرهمین‌حال یك فیلم طویل تألیفی — مستند دربارهٔ یکی‌ازخدایانش — جان‌فورد — ساخت[1].

---

۱ – **یادداشت مترجم** – این‌فیلم‌که **«به‌کارگردانی جان فورد»** Directed by John Ford نام دارد، در تهران نمایش داده نشده است. بخت تماشای آن به‌گونه‌ئی کاملاً تصادفی، سه‌چهار ماه پیش درانجمن فیلم دانشگاه‌پهلوی نصیب‌نگارنده‌شد. فیلم، یك‌سندکامل و تردیدناپذیر صد دقیقه‌ایست از شیفتگی فروتنانهٔ باگدانوویچ نسبت به‌فورد. نیمهٔ اولش را مصاحبه‌های جداگانه باگدانوویچ باجان‌وین وجیمزاستوارت وهنری فاندا وخود جان‌فورد (در«منیومنت ولی») می‌پوشاند و ضمن این گفتگوها که هرکدام یادی وخاطره‌ئی را زنده می‌کنند، تکه‌هائی از فیلمهای فورد هم نشان داده می‌شود. درنیمهٔ دوم، فیلم با ادعای اینکه هراثر فورد گوشه‌ئی از تاریخ واقعی آمریکا را باز تابانده است، تکه‌های مربوط به بازسازی وقایع تاریخی هریك از فیلمهای فورد را نشان می‌دهد. و البته رگه‌هائی ظریف از ذوق باگدانوویچ هم به‌عنوان کارگردان، جابه‌جا، درآن به‌چشم می‌خورد. از جمله آنکه وی فیلمش‌را با نمای افتتاحیه «جویندگان» فورد می‌گشاید و با نمای‌اختتامیه همین‌فیلم نیز پایان می‌دهد —که این یك بیان تمثیلی بسیار هوشمندانه است).

نخستین فیلم‌بزرگ باگدانوویچ، **«آخرین نمایش فیلم»** بود که من از تماشای آن لذت بسیار بردم ، گرچه البته به دلایلی که خواهم کوشید توضیح دهم ، بعد از دیدن اولین صحنهٔ فیلم ، میخواستم سالن سینما را ترک کنم . فیلم ، کمی‌که جلوتر رفت ، من رفته‌رفته تحت تأثیر انتخاب و کارگردانی مؤثـر و حساس اکثر بازیگران‌آن قرارگرفتم ــ بخصوص‌آن‌سیماهای جذاب انسانی «سام دلاین» (که بن‌جانسون را صاحب یك اسکارکرد) و پسرك جوان (تیموتی باتمز) که جای «سام»را به‌عنوان روح ووجدان آن شهرك متروك می‌گیرد . علاوه‌براین یك ماجرای عاشقانه بسیارگیرا وباورنکردنی درفیلم مطرح می‌شود که احتمالاً در نوع خود نخستین می‌باشد و سینما قبلاً هرگز نظیرش را ندیده است ــ عشقی بین دوکاراکتر فیلم (بن‌جانسون و الن برستین) که در هیچ لحظه‌ئی از فیلـم کنار همدیگر روی پرده ظاهر نمی‌شوند! . فیلم باگدانوویچ فروتنانه از توسل به صحنه‌هـای شرم‌انگیز برهنگی و همبستری و بالا و پائین جهیدن‌های تختخوابی که هدفهای اصلی اعتنای غالب فیلمهای امروزی هستند ، می‌پرهیزد ، و به‌روشنی نشان می‌دهد‌که درهنر فریبندهٔ سینما خیال بافتن و تصورکردن دست‌کم همان‌اندازه اهمیت دارد که تماشاکردن .

چیزیکه هنگام تماشای **« آخرین نمایش فیلم»** ، وبعداً‌هم ضمن‌تماشای بسیاری‌ازصحنه‌های **«ماه‌کاغذی»** باعث مزاحمت عاطفی و ناآرامی خاطر من شد ، صداها و ریتم این فیلمها بود . افهٔ‌مصنوعی‌صدای‌باد وهمینطورصدای‌گوشخراش آن ماشین در سکانس افتتاحیه «آخرین نمایش فیلم» چنان کلافه‌کننده بود که نزدیك بود مرا ازسالن نمایش بیرون براند .

پیتر باگدانوویچ کارگردان، به‌نظر می‌رسد که همه تن ، چشم باشد ، و از همین‌روست که در فیلمهایش افه‌های بصری مؤثر می‌طلبد ــ و غالباً نیز آنها را به‌دست می‌آورد . اما پیتر باگدانوویچ تهیه‌کننده ، باید تشخیص داده باشد که گوشهایش زیاد تعریفی ندارنـد ــ لااقل

باگدانوویچ درماه کاغذی



به‌خوبی چشمهایش کار نمی‌کند ــ وبا همهٔ پول و پرستیژی‌که وی اینك در اختیار دارد ، باید به‌جد درپی یافتن‌کسی باشد باشم وحس تشخیص بخصوصی در مورد ریتمها و اصوات . ارنست لوبیچ، رنه‌کلر، و حتی روبن ماموليان همه می‌توانسته‌اند درسهای باارزشی درمورد ترکیب دیالوگ وافه‌ها و موزیك با استیل وذوق فردی به وی بیاموزند .

اگر در مورد پیتر باگدانوویچ مقدربوده که یك فیلمساز بشود ، به‌تصور من ، به‌همان میزان‌هم مقدربوده‌که من یك معلم فیلم بشوم!. از همین موضع ، جنبه‌های متعدد دیگری هست که من مایلم باگدانوویچ به‌طور جدی به‌آنها توجه کند و پندهای مرا آویزهٔ گوش نماید . بسیاری، ازصحنه‌ها در **آخرین نمایش فیلم** و **ماه کاغذی** با آنکه شکل نگرفته‌اند و یا ساختمانی لرزان و عاری از دقت دارند ، کــه ازطرفی به‌ارزشهای ریتمیك آنهــا نیز اعتنای اندکی مبذول شده‌است ــ به‌طورکلی ریتمهای وسیعتر فیلم در این هردو مورد ، مسألهٔ سهل انگاشته شده‌ایست . **آخرین نمایش فیلم** ، که در بهترین لحظات خود یاد ماندنی و خاطره‌انگیز است ، از یکچنین بیدقتی‌هــای آشکاری آسیب جدی می‌پذیرد ــ بخصوص در مورد عزیمت ناگهانی دوجوان‌فیلم به‌مکزیکو وبازگشت‌ناگهانی‌ترشان، و بعد که درمی‌یابند «سام» در این فاصله مرده است. کدام فاصله؟ . فیلم این مسألهٔ مهم را روشن نمی‌کند . اساساً دراین فیلم ، جائیکه یك واقعهٔ دراماتیك نیاز مبرم به‌تشدید شدن دارد ، به‌آسانی برگزار می‌شود ــ یك، دو، سه . ولی نقطه مقابل صحنهٔ شنا را در فیلم داریم ، آنچنان کشدار که صبروقرار از هرتماشاگری می‌برد . زمان‌سنجی و دقت مخصوص درمورد مؤلفه‌های زمانی فیلم ، مشکل اساسی **ماه کاغذی** نیز هست، بخصوص درصحنه‌های جدال وتعقیب در پایان فیلم، و نیز عبورهای نه چندان خشنودکننده ولی سریع از هتل به‌اتوموبیل در اوائل فیلم . یك دوجین و یا تعدادی درهمین حدود ازانواع اصیل آوازها و اصوات دههٔ سی نیز به‌لحظات



باربارا استرایسند وپیتر باگدانوویچ به هنگام تهیه فیلم « تازه چه خبر دکترجون ؟ »



رایان اونیل وپسر درماه کاغذی

دلپذیر و وجدانگیز فیلم افزوده است ، امـا حضور دائمی رادیوها دراطاقها ، و وسیله نقلیهٔ (بخصوص آن تراکتور عجیب) نه‌تنها فزایندهٔ لذت بری بی‌اختیارِ تماشاگر نیست ، که کاهندهٔ آن نیز هست .

اینها که برشمردم پاره‌ئی نقصها ونارسائیهای بخصوص هستند که من درمورد هرفیلمی نسبت به‌آنها حساس ودقیق هستم ، بااین وصف وجود این نقایص نه‌چندان مهم ، هرگز مرا از لذت بردن ازتماشای این‌فیلمها باز نداشته‌است (شاید باید این نکته را یادآور شوم که من **هدفها** را ندیده‌ام ،و از «**تازه چه خبر دکترجون؟**» تنها بیست دقیقهٔ اولش را دیده‌ام ، وبنابراین طبیعی است که هرگز به‌خود اجازه نمی‌دهم در مورد این دوفیلم چیزی بنویسم) ، اما نقشهٔ دوباره دیدن **ماه کاغذی** را دارم ، صرفاً بخاطر ارزشهای سرگرم‌کنندگی و رغبت‌انگیزی آن . علیرغم بسیاری حمله‌های حسادت‌آمیز منتقدین به‌این‌فیلم، و نیز علیرغم کمبودها ونارسائیهای آشکار آن، توده‌های درخور اعتنائی از تماشاگران آمریکائی اقبال گرمی نسبت به آن نشان دادند . آنـان خوشامدگوی آن حس کمال وهیجانی هستند که فیلمهائی اینچنین برمی‌انگیزند ، و این همان هیجانی است که مطمئناً خود باگدانوویچ هم درموقع ساختن فیلم دستخوش آن بوده‌است .

بازدادن ایمان تازه‌ئی به‌تماشاگر درمورد سینمای از نفس افتاده ونخنمای آمریکا کاری بزرگ و دشوار است ، که امـا به اعتقاد من باگدانوویچ بهرحال ازپس چنین کاری برمی‌آید. معنی این حرف البته اینست که به‌آئینه بنگریم و درآن نقش یك «فیلمساز» ببینم ، نه یك نابغه. در مورد باگدانوویچ باید که به دقت حساس و ایرادگیر بود . انتقاد ازکار وی حتماً نتیجه می‌بخشد . باگدانوویچ پنجسال آینده را مطمئناً ــ دست‌کم ــ باهمان گامهای بلندی پیش‌خواهد جهید که این پنجسال گذشته را .

من البته می‌دانم که باگدانوویچ صد نکته یا دویست نکته دربارهٔ راه ورسم فیلم ساختن می‌داند . اما درهمه‌حال مایلم وی را درشرایطی ببینم که برای آموختن سیصد نکته می‌کوشد .

با
اریك رومر
و
فیلمهایش

ERICK ROHMER

از : Fred Baron

نقل ازمجله : Take One

ترجمه : حسن زاهدی

بارون : آقای رومر ، با «کلوئه دربعداز ظهر» شما طرح ساختن «شش حکایت اخلاقی» را به‌پایان رساندید. هدف ازساختن این مجموعه چه بود ؟

رومر : می‌خواستم فیلم بسازم .

بارون : ولی بچه علت شما شش صورت متفاوت از یك موضوع را انتخاب‌کردید ؟

رومر : راستش نمی‌توانم جواب درستی به‌این سئوال بدهم . برای اینکه موضوع بهمین صورت در ذهنم شکل‌گرفت . بچه علت انسان عملی‌را بجای عمل دیگر انتخاب می‌کند؟ مـا نمی‌دانیم . بهرحال شاید دلیل این‌کار این بود که می‌خواستم درآزادی کامل فیلم بسازم وفکر می‌کردم که اگر فیلم‌هایم را بصورت یك‌مجموعه و نه بصورت‌کارهای گسیخته وجدا ازهم عرضه کنم ، با آسانی بیشتری می‌توانستم فرم را پیش ببرم ونظرم را به‌دیگران بقبولانم . وفکرمی‌کنم نظرم درست بود . فکر می‌کنم این حقیقت که فیلم‌هایم را شش حکایت اخلاقی اسم گذاشتم توجه عامه را جلب‌کرد و همچنین تهیه‌کننده‌ها یا توزیع‌کننده‌ها را تحت تأثیر قرار داد . آنها به این نتیجه رسیدند که امکان ندارد از من بخواهند داستان یکی از فیلم‌ها را تغییر بدهم چون درآنصورت لازم می‌شد که داستان سایر فیلم‌ها را نیز تغییر بدهم .

بارون : آیا قصد ایجاد رابطه با گـروه بخصوصی از تماشاگران را داشتید ؟

رومر : مطلقاً هیچگونه تصوری درباره اینکه چنین گروهی ممکن است شامل چندنفر باشد ، نداشتم . اگر تعداد تماشاگران پنجاه‌نفر هم بود ، برای من چندان مهم‌نبود . منتها عملاً اینطور پیش آمد که با پیشرفت کارم ، فیلم‌های من گروه‌بیشتری ازتماشاچیان را جلب می‌کرد. ولی من‌چیزی نمی‌خواستم . تماشاچیان خودشان

به فیلمهای من علاقه‌مند شدند. من بدنبال آنها نرفتم .

بارون: باآنکه‌شمافیلم‌هایتان‌راحکایت‌های اخلاقی می‌نامید ، اخلاقیات متداول همیشه در مقابل روحیه‌ای که درجریان زندگی قواعد مخصوص بخود ومناسب هرلحظه را فی‌البدیهه می‌سازد، بازنده است. آیا مایلید در این‌باب هم اظهارنظر کنید ؟

رومر : سئوال‌شما کاملاً درست ودرواقع پاسخ این سئوال خود سئوال است . من موافقم که تفسیرهای متفاوتی‌از فیلم‌هایم بشود وراستش نمی‌توانم به‌آنچه که گفتید چیزی اضافه‌کنم . برخی عقیده دارند که فیلم را باید خیلی جدی تماشا کرد ونخندید . برخی دیگر درتمام مدت می‌خندند . من بطورمطلق طرفدارهیچیك ازاین دو دسته نیستم ولی بهرحال با آنها که می‌خندند احساس نزدیکی بیشتری دارم . دوست ندارم مردم‌خیلی‌جدی وخودآگاه‌به‌تماشای‌فیلم بنشینند. اما من‌هم یك سئوال دارم . آیا فیلم‌های من خیلی سرد بنظر می‌رسد یا بیش‌از حد عاطفی ؟ من این‌را نمی‌دانم . مطمئن نیستم‌که در فیلم‌هایم عواطف را نابود می‌سازم یا آن‌ها را گسترش می‌دهم . باید بگویم که دراین مورد داوری با من نیست .

بارون : بااینحال شخصیت‌ها باآنکه‌خودرا از قیدوبند اخلاقیات متعارف آزاد می‌سازند ، همچنان به‌داوری درباره خود براساس‌معیارهای اخلاقی سخت ادامه می‌دهند . وبنظرمن داوری شما در فیلمهایتان درباره شخصیت‌های مذکر شدیدتر از داوری‌تان درباره شخصیت‌های مؤنث است .

رومر : بله . زیرا که در فیلم‌های من همیشه یك مرد داستان را بازگو می‌کند و او نمی‌خواهد درباره خودش آسان داوری‌کند .

بارون : مردها علی‌رغم وحشت از روابط نزدیك پیوسته درطلب ایجاد رابطه هستند . ولی زن‌ها در فیلم‌هایتان درجستجوی چه چیزی هستند ؟

رومر : در « کلوئه در بعدازظهر » زنی هست که یك‌بچه با چشمهای آبی می‌خواهد و زنی‌دیگر دوبچه باچشمهای آبی دارد — واین شاید برایش‌کافی است .

بارون : برعکس مردها که زندگی‌شان را روی پرده سینما مورد تفحص قرار می‌دهند و در نتیجه برای تماشاچی این امکان را فراهم می‌آورند که انگیزه‌ها ومعضلات آنها را درك کنند ، زندگی زن‌ها در پرده‌ای ازابهام پوشیده است . ما آنها را فقط وقتی‌که به‌زندگی مردها ارتباط داشته‌باشند والبته فقط از نقطه دید مردها می‌بینیم. مثلاً در «کلوئه» ما «هلن» همسر شخصیت مرد را که بدنبال کار نامعلومی بیرون رفته بود می‌بینیم که بخانه بازگشته است ولی هیچوقت‌اطلاع پیدانمی‌کنیم که‌او بدنبال‌چه‌کاری رفته بود و یا چه‌افکاری درسر دارد .

رومر : اگر درباره برخی چیزها سکوت می‌کنم ، باین دلیل است که نمی‌خواهم درآن خصوص حرف بزنم ؛ باین دلیل است که فکر نمی‌کنم حرف زدن درباره آنها ضرورت داشته باشد. ازطرف دیگرمن‌قصد ندارم فیلم دلهره‌آور و اسرارآمیز که در آنها تماشاچی باید حدس بزند که باصطلاح قاتل‌کیست بسازم . فیلم‌های من بازی حدس‌بزن کی‌بود نیست. من فیلم‌ها را ازنقطه‌نظر یکی‌ازشخصیت‌ها فیلمبرداری می‌کنم. هرچه را که او می‌داند ، من و شما خواهیم دانست . وهرچه را‌که او نمی‌داند ، ما هیچوقت ازآن‌مطلع نخواهیم‌شد. در« کلوئه» «فردریك» نخواهد دانست همسرش در بعدازظهر چه‌کار می‌کرده ، زیرا علاقه ندارد حقیقت‌را کشف کند. او خیلی ساده نمی‌خواهد بداند . شما هم مثل «فردریك» ممکن‌است علاقه‌ای به‌موضوع نداشته باشید . والبته این‌حق شماست‌که بخواهید حدس بزنید . شاید بدنبال کاری رفته بود و شاید هم موضوع دیگری درمیان باشد . بهرصورت من دراین خصوص چیزی نمی‌دانم . درحکایت‌های اخلاقی من فقط سئوال می‌کنم ؛ جواب ندارم . در این فیلم‌ها تنها تضادها و روابط متقابل شخصیت‌ها نمایانده می‌شود .

بارون : برای آنکه یك بازیگر بتواند نقشی را بازی‌کند ، آیا لازم است که جواب چنین سئوال‌هائی را بداند و اگر چنین است آیا آن بازیگر بشما چیزی خواهدگفت؟

رومر : این‌دقیقاً چیزی است‌که هیچوقت جرأت نمی‌کنم از بازیگر بپرسم . در آخرین صحنه «کلوئه در بعدازظهر» وقتی زن داخل می‌شود ، احساس‌کردم‌کاری‌که دربازیگر انجام دادند خیلی بیشتر از بازی نقش یك زن‌وشوهر بود . من برای نقش‌های زن وشوهر از یك زن وشوهر واقعی [برنار وفرانسوا ورلی] استفاده کردم و این چیزی است که آنها بمن‌گفتند . راستش موقع فیلمبرداری این صحنه با آنکه می‌دانستم‌آنها درحال ایفای‌نقش هستند ، بزحمت توانستم تاآخر بنشینم ونگاه‌کنم . ما ازاین‌صحنه فقط یك‌بار فیلم برداشتیم و مطمئنم تکرار آن مطلقاً غیرممکن است . من خوشحال می‌شوم در فیلمهایم چیزهائی اتفاق بیافتد که من در بوجودآوردن آن نقشی ندارم — چیزهائی که پیش می‌آید‌ومن فقط ازآنها فیلم برمی‌دارم . اشتباه نکنید، فیلم‌های من مستند یا سینماحقیقت (Cinema Verite) نیست . من آنها را با دقت می‌نویسم و همه‌چیز از پیش آماده شده است و صحنه‌های فیلم‌ها را بازیگران حرفه‌ای اجرا می‌کنند. ولی لحظاتی هست که علیرغم همه







پیش‌بینی‌ها بازیگران فراموش می‌کنند که دارند نقش بازی می‌کنند ومن هم فراموش می‌کنم که آنها بازیگر هستند . واین چیزی است که بیش‌از همه برای خود من جالب‌است ـ کشف این‌گونه لحظات . بطورکلی من این‌لحظات را بدون‌اینکه بجستجویشان رفته باشم پیدا می‌کنم . در «کلوئه در بعدازظهر» این اتفاق در صحنه آخر رخ داد و درآن موقع بودکه احساس‌کردم از فیلم راضی هستم . تاآن لحظه زیاد خوشحال نبودم .

بارون : در فیلم‌های دیگرتان چه وقت چنین لحظه‌هائی پیش‌آمد ؟

رومر : در «زانوی‌کلر» این لحظه بطرز متفاوتی پیش آمد ـ شاید نه درطی فیلم ، بلکه پیش‌از آن . من از شخصیت دو آکتریس فیلم الهام‌گرفتم و شخصیت آنها درفیلم در حقیقت شخصیت واقعی آنها در زندگی است . در«شبی نزد مود»[1] آن‌لحظه بخصوص‌هنگام فیلمبرداری پیش آمد. در یك‌نمای درشت درفیلم «فرانسواز فابیان» کاملاً با شخصیت فیلم یکی شده‌است . ودر«کلکسیونر» وضع مانند «زانوی‌کلر» بود؛ می‌توانم بگویم که در این فیلم هیچکس بازی نمی‌کند ـ تقریباً یك فیلم مستند است .

بارون : پیشتر اشاره‌کردیدکه شخصیت‌های اصلی فیلم‌هایتان می‌کوشند درباره خودشان آسان داوری نکنند . آیا فکر نمی‌کنید اشتغال ذهنی دائم‌آنها درباره شخصیت‌خودشان به‌خودشیفتگی منجر می‌گردد ؟

رومر : درست است . تمام داستان‌گویان خود شیفته هستند. برای‌کسی‌که پیوسته شخصیت خودش را مورد موشکافی قرار می‌دهد ومراقب همه اعمال وافکار خودش است ، مشکل‌است‌که خود شیفته نباشد . این یك حقیقت کلی است ولی برای هرشخصیتی درسطح متفاوتی مصداق پیدا می‌کند . این شخصیت‌ها آنقدر سرگرم بررسی شخصیت خودشان هستند که نمی‌توانند به مسائل خارجی مثلاً سیاست علاقمند باشند ، گواینکه شاید این دوگرایش در همه موارد ناسازگار نباشند . ولی انسان باید انتخاب‌کند . من احساس می‌کردم که سیاست نمی‌تواند در فیلم‌های من جائی داشته باشد زیرا که اصولاً موضوع موردبحث نیست. نمی‌توان درآن واحد به‌همه موضوعات رسید .

بارون : اما بهرحال فیلم‌های شما ازاین جهت که معیارهای اخلاقی طبقه متوسط را مورد ارزیابی قرار می‌دهند ، سیاسی هستند . مثلاً گفتگوی سرمیز شام درکلوئه . . .

رومر : نه . هدف من فقط نشان دادن یك فرانسوی معمولی یا متوسط بود . من قصد نداشتم کسی را بمسخره بگیرم . چیزیکه سرمیز شام گفته می‌شود ، بی‌معنی‌تر از چیزهائی که در جاهای دیگر گفته می‌شود ، نیست . قصد من این بود که نشان دهم شخصیت اصلی دراندیشه «کلوئه» است و تمام چیزهای بی‌معنی وسطحی که گفته می‌شد ، حوصله‌اش را سر می‌برد . اگر فیلم من انتقاد از بورژوازی فرانسوی بود ، درآنصورت می‌شد گفت که انتقادی سطحی وکاملاً بی‌تأثیر است . من فقط میخواستم یك فرد عادی را ـ بی‌آنکه بخواهم به‌این‌کلمه جنبه تحقیرکننده‌ای بدهم ـ نشان دهم . فکر می‌کنم تماشاگر امروزی گرایش شدیدی پیدا کرده که هرچیزی را از نقطه‌نظر انتقادی بیابد . فیلم‌های من‌هجوآمیز نیست ومن‌به‌شخصیت‌هایم نمی‌خندم. برعکس آنها را حتی اگرقهرمان نباشند ، دوست دارم .

بارون : چه چیزی وادارتان کرد فیلم بسازید ؟

رومر : اولین تجربه من درباره سینما با یك سخنرانی درباره فیلمسازی شروع شد . من در دبیرستان ادبیات درس می‌دادم و چون در مطالعات درسی اشاره‌های زیادی به‌تئاتر مدرن‌بود ، ازخودم پرسیدم چرا درباره سینماهم صحبت نکنم ؟ بعد یکی از دانش‌آموزانم از من پرسید ، «شما که چنین اطلاعاتی درباره سینما دارید ، چرا فیلم نمی‌سازید؟» من جواب دادم : «برای اینکه دوربین ندارم» . واوگفت : «من دوربینم را به‌شما قرض می‌دهم» . من با دوربین این دانش‌آموز چند فیلم ساختم که از نظر فنی بسیار بد بود . درهمان زمان به‌نوشتن درباره سینما علاقه‌مند شدم و باکمك چندتن از دوستان از جمله ژان لوك‌گودار، ژاك ریوت وفرانسوا تروفو شروع به‌انتشار یك روزنامه کردیم که در انجمن‌های سینمائی فروخته می‌شد . ما به‌این ترتیب با هم آشنا شدیم و بعد شروع کردیم به‌نوشتن مقالات انتقادی وجنجالی‌مان در کایه دوسینما که خیلی بیشتر از روزنامه قبلی قابل ارائه بود . از جمع ما مقالات فرانسوا تروفو از همه شدیداللحن‌تر بود . او قصد داشت تمام قواعد فیلمسازی متداول را درهم بکوبد وزمینه را برای یك‌آغاز مجدد فراهم‌کند .

بارون : آغاز مجدد ؟ آیا پیش‌از موج‌نو کارگردانانی‌که کارشان برای شما ارزش داشته باشد ، نبودند ؟

رومر : چرا. خیلی‌زیاد . راستش‌نمی‌دانم با چه‌کسی شروع‌کنم . مثلاً می‌توانم بگویم که عاشق‌کارهای «رنوار» هستم .

بارون : آیا بین فیلم‌هایتان فیلمی هست که بیش از همه ازآن خوشتان آمده باشد ؟

رومر : از میان حکایت‌های اخلاقی نمی‌توانم فیلم بخصوصی را انتخاب‌کنم . فکر می‌کنم این شش فیلم باید با هم وبعنوان یك مجموعه مورد بررسی قرارگیرد . اولین دوفیلم ازاین گروه از نظر تکنیکی چندان جالب‌نیستند ولی بعنوان بخشی از تمام مجموعه دارای ارزش مخصوص بخود هستند .

بارون : دوفیلم اول ازمجموعه‌حکایتهای اخلاقی هردو ۱۶ میلی‌متری بودند و شنیدم که به‌تلویزیون فرانسه فروخته شد . فکر می‌کنید امکان آن باشد که ما آنها را در این کشور ببینیم ؟

رومر : بله . فکرمی‌کنم تا یك سال دیگر.

بارون : بطور تجارتی ؟

رومر : اگر حاضر باشید برای دیدن‌آنها پول بپردازید . همانطور که گفتم این دوفیلم با وسایل فنی ناکافی ساخته شدند وبهمین‌جهت باید با یك دید بزرگوارانه به‌دیدن آنها بنشینید. فکر می‌کنم دیدن آنها برای شما رضایتبخش نباشد . ولی اگر اصرار دارید ، جلویتان را نمی‌گیرم .

بارون : فیلم‌های شما چه از نظرفرم وچه از نظر محتوی دارای کیفیتی ادبی هستند . وبنظر می‌رسد که‌کتاب نه‌تنها بطرز آشکارمانند مورد کتاب «اندیشه‌ها» از پاسکال در فیلم «شبی نزد مود» بلکه بطرز خیلی ظریفتری در فیلم‌هایتان نقشی مهم دارند . مثلاً در «زانوی کلر» ، آیا دراین فیلم‌ها قصد تقلید طنزآمیز از«روسو» داشتید ؟

رومر : در «زانوی‌کلر» من باین جهت به‌فکر «روسو» افتادم‌که او در «آنسی» زندگی می‌کرد و نوشته است که روزی با چند دختر به‌چیدن گیلاس رفته بود . او بالای درخت‌رفت وگیلاس‌ها را روی پستان‌های دختران جوان می‌انداخت . در «زانوی‌کلر» قضیه برعکس می‌شود . اینجا مرد پائین درخت ایستاده است ودختر بالای‌درخت پاهایش‌را بتماشا می‌گذارد. بهرحال فکر این صحنه وقتی به مغزم رسید که نزدیك خانه‌ای که می‌خواستم درآن فیلمبرداری کنم یك درخت‌گیلاس دیدم .

بارون : سفرنامه بوگان ویل در «کلوئه در بعدازظهر» چه‌نقشی دارد ؟

رومر : گفتم که در فیلم‌هایم رازی وجود ندارد ولی بهرحال همه‌چیز ساده وآشکار نیست و بعضی چیزها را باید تماشاچی حدس بزند . قبل از هرچیز کتابی که فردریك می‌خواند «مسافرت دور دنیا» نام دارد وبنظر من خواندن این‌کتاب درفاصله بین «سان‌کلو» و «پاریس» خنده‌آور است . وبعد مسئله موضوع‌کتاب است. چیزی‌که در«تاهیتی» باعث شگفتی«بوگان‌ویل» شده بود ، رسم چند همسرداشتن است وبنابراین شخصیت اصلی فردریك با خواندن این کتاب علاقه‌اش را به‌جامعه‌ای که هماهنگ با جوامع مغرب‌زمین‌نیست، آشکارمی‌سازد . واین‌موضوعی

---

۱ ـ «شبی نزد مود» طی هفته فیلم فرانسه درایران بهمت انجمن فرهنگی ایران وفرانسه نمایش داده شد .

است که «کلوئه» بعداً آن را گسترش خواهد داد .

بارون : کیفیت ادبی آثار شما منحصر به اشارات ادبی نیست . گفتگوها نیز بسیار پرآب وتاب وبزبان ادبی بسیار دقیق وصحیح است . آیا بازیگران شما گفتگوها را فی‌البداهه بزبان می‌آورند یااینکه گفتار آنها کلمه به‌کلمه قبلاً نوشته شده‌است ؟

رومر : من معمولاً سناریوی فیلم‌هایم را خودم می‌نویسم وگفتار شخصیت‌ها ــ ۹۹ درصد آن ــ دقیقاً همانطور که روی پرده می‌شنوید نوشته شده‌است . بعضی چیزها را من ننوشته‌ام ، مثل «سلام» یا «حالت چطوره؟» . من دوست ندارم فرانسه غلط بنویسم وفکرمی‌کنم بازیگران باید فرانسه صحیح صحبت‌کنند . ولی این را ادبیات نمی‌دانم . این فرانسه محاوره‌ای است . در «زانوی‌کلر» یکی از شخصیت‌ها یك‌نویسنده و یکی دیگر یك وابسته فرهنگی وطبیعی‌است‌که آنها فرانسه بسیار دقیقی صحبت می‌کنند . در مورد شخصیت دختر جوان لورا ــ که نقش او را بئاتریس رومن ایفا می‌کند ــ یك منتقد یك‌بارگفت من اورا وادارکردم چیزهائی‌بگوید که از دهان دختری بسن او طبیعی بنظر نمی‌رسد ومن جواب دادم چیزی‌که بعقیده او گفتار یك دختر خیلی مسن‌تر است کلمه به‌کلمه گفته همان دختر جوان است که من روی نوار ضبط‌کردم و بعداً بعنوان گفتار او در فیلم گنجاندم. شخصیت «کلوئه»را من‌خودم خلق‌کردم وگفتار او را نیز خودم نوشتم . ولی من «زو زو» را می‌شناختم و قبلاً با او جلوی ضبط صوت گفتگوهائی داشتم . من عین‌کلمات «زو زو» را بکاربردم بااین‌جهت‌که اوکلامی بسیار تصویری دارد ومن گاهی فرانسه او را نمی‌فهمیدم . البته واژه‌های زیادی بود که «زو زو» دوست نداشت بزبان بیاورد و من هم از او نمی‌خواستم اینکار را بکند . وقتی هنرپیشه از یك واژه خوشش نمی‌آید ، من واژه را عوض می‌کنم . ازطرف دیگر من خودم هم از بعضی از واژه‌ها خوشم نمی‌آید .

بارون : علیرغم انضباط شدیدی که درخصوص گفتارفیلم بکار می‌برید ، اغلب بنظر می‌رسد که بازیگران‌تان بسیار ناراحت و آزاد ایفای نقش‌می‌کنند . آیا روش مخصوصی برای ایجاد این روحیه صمیمی و آزاد در فیلم‌هایتان دارید ؟

رومر : خوشحالم که گفتید بازیگران راحت و بی‌تکلف بنظر می‌آیند چون من برای ایجاد این حالت درآنها زیاد زحمت می‌کشم . این سئوال بسیار جالبی است و خیلی‌ها قبلاً پاسخ آنرا از من خواسته‌اند . میل دارم جواب تازه‌ای برای آن پیدا کنم . فرضیه من این‌است که نباید از بازیگران چیزی بخواهید ؛ اگر میل دارید کار بخصوصی برایتان انجام دهند ، نباید از آنها بخواهید آن‌کار را بکنند ؛ بلکه باید بگذارید آن را کشف‌کنند . من همیشه بازیگرانی با هوش بویژه آنها که مغزهای ابداع‌گری دارند انتخاب می‌کنم. کاری می‌کنم به‌نقشی که‌بایدایفاکنند علاقمندشوند وبدین‌ترتیب باآنکه‌آنها بازیگرانی‌حرفه‌ای هستند، به‌شخصیت نقش‌شان بسیار نزدیك می‌شوند . بهرحال این عقیده و درك شخصی من‌است . شاید اگر ازآنها بپرسید ، جواب دیگری بدهند . شاید موافق نظریه «دیده‌رو» باشند ــ نمی‌دانم کتابش را در آمریکا می‌خوانند یا نه ــ عنوان کتاب Pradox کمدین‌است ــ، شکی‌نیست‌که آنها با شخصیت‌های داستان تطابق و همبستگی یافته‌اند وکاملاً آگاهند که درحال ایفای نقش هستند . ولی‌من‌آنها را چیزی بیش‌ازبازیگران نقش‌های یك داستان می‌دانم . هنگام بهره‌برداری در من این تمایل پیدا می‌شود که مثلاً زوزو را کلوئه صدا بزنم و باورکنم که او حقیقتاً کلوئه است . ولی با آنکه «زوزو» خیلی به‌شخصیت«کلوئه» نزدیك بود ، فکر نمی‌کنم دوست می‌داشت ، «کلوئه» صدایش کنم . همچنین از آنجائیکه تغییرات و تحولات یك شخصیت را روی نوار فیلم ضبط می‌کنم ، سعی می‌کنم فیلمبرداری بترتیب زمانی داستان پیش برود . ولی متأسفانه این کار بعلت اشکالات فنی همیشه امکان‌پذیر نیست . مثلاً در «کلوئه دربعدازظهر» مجبور شدم ابتدا تمام صحنه‌های مربوط به‌کلوئه‌را یکجا فیلمبرداری کنم وبعد تمام صحنه‌های مربوط به همسر قهرمان فیلم را، حال‌آنکه داستان فیلم متناوباً ازیکی به‌دیگری برمی‌گردد . صحنه‌های مربوط به‌همسر درفاصله‌زمانی‌کوتاهی‌فیلمبرداری شد درحالیکه من میل داشتم بتدریج تغییراتی را که در او بوجود می‌آید ، نشان دهم بویژه اینکه او دراین فاصله وضع‌حمل نیز می‌کند . خیلی‌خوب می‌شد اگرکه امکان‌داشت او حقیقتاً بچه‌دار شود .

بارون : می‌گویند شما گوشه‌گیر هستید وتقریباً هیچوقت بیرون نمی‌روید. فکرنمی‌کنید زندگی منزوی شما درکیفیت اخلاقی‌فیلم‌هایتان و در دنیابینی شما تأثیر داشته باشد ؟

رومر : فکر می‌کنم مردمی‌که زندگی منزوی ندارند ممکن است برای درك زندگی آنچنان‌که‌هست بااشکال روبرو گردند . وبعقیده من بهترین نقطه نظر ازآن کسی است‌که زندگی گوشه‌گیرانه‌ای را می‌گذرانند . فکر می‌کنم شما با من موافق باشید چون‌که خودتان هم زندگی گوشه‌گیرانه‌ای دارید .

بارون : آیاشما بعنوان‌یك‌مسیحی کاتولیك مراسم وآداب دینی بجا می‌آورید ؟

رومر : بله ، ولی هرنتیجه‌ای که از این اقرار من بگیرید ، مخصوص به‌خودتان خواهد بود .

بارون : حال که فیلم‌کردن شش حکایت اخلاقی به‌پایان رسیده است ، آیا خیال ندارید مجموعه دیگری نظیر آنرا شروع‌کنید ؟

رومر : درحال حاضر هیچ نقشه‌ای ندارم. دارم استراحت می‌کنم .

بارون : آیا موضوعات بخصوصی‌هست‌که بویژه مورد علاقه شما باشد ؟

رومر : یك موضوع ، فقط درصورتی می‌تواند برای من جالب باشد که اندیشه ساختن یك فیلم را بمن بدهد . درحال حاضر اندیشه‌ای برای ساختن فیلم ندارم . بنابراین هرموضوعی می‌تواند برای من جالب باشد یا نباشد .

بارون : آیا برای یك فرد امکان دارد درکارش با حقیقت باشد؟

رومر : فکر می‌کنم مشکل است انسان زندگی خودش را حقیقت‌جویانه مورد بررسی قرار دهد واین چیزی است که من قصد داشتم در حکایت‌های اخلاقی نشان دهم وفکر می‌کنم این توصیف مناسبی باشد برای آنچه‌که من قصد داشتم در حکایت‌های اخلاقی انجام دهم .

فیلم‌های اریك رومر

۱۹۵۰ ــ یادداشت‌های یك تبه‌کار
۱۹۵۱ ــ معرفی یا شارلوت و استیك او
۱۹۵۲ ــ مانکن‌های کوچولو
۱۹۵٤ ــ برنیس (۱۲ دقیقه ، براساس داستان ادگار آلن‌پو)
۱۹۵٦ ــ سونات‌کروتیزر (تهیه شده بوسیله ژان لوك‌گودار)
۱۹۵۷ تا **۱۹٦۳** ــ عضو هیئت تحریریه « کایه دوسینما ».
۱۹۵۸ ــ ورونیك و خرچنگش
۱۹۵۹ ــ علامت شیر
۱۹٦۲ ــ نانوای مونسو (اولین فیلم ازمجموعه شش حکایت اخلاقی ــ ۲٦ دقیقه)
۱۹٦۳ ــ زندگی سوزان (دومین فیلم ازمجموعه شش حکایت اخلاقی ــ ٦۰ دقیقه)
۱۹٦٤ ــ ناجدا درپاریس (۱۳ دقیقه)
۱۹٦٥ ــ میدان اتوآل
۱۹٦٦ ــ دختر دانشجوی امروزی (۱۳ دقیقه)
۱۹٦٦ ــ زن کلکسیونر(چهارمین فیلم ازمجموعه شش حکایت اخلاقی ــ ۹۰ دقیقه)
۱۹٦۸ ــ زن کشاورز مون فوکون (۱۳ دقیقه)
۱۹٦۹ ــ شبی نزد مود (سومین فیلم ازمجموعه شش حکایت اخلاقی ــ ۱۱۰ دقیقه)
۱۹۷۰ ــ زانوی کلر (پنجمین‌فیلم ازمجموعه شش حکایت اخلاقی ــ ۱۰۵ دقیقه) .
۱۹۷۲ ــ عشق دربعدازظهر(ششمین‌فیلم ازمجموعه شش حکایت اخلاقی ــ ۹۸ دقیقه) .

باضافه تعداد زیادی برنامه‌های آموزشی برای تلویزیون فرانسه‌که درفاصله بین سال‌های ۱۹٦٤ تا ۱۹٦٦ ساخته شد .

The Three Musketeer

سه تفنگدار، به روایت ریچاردلستر

■ براساس نوول معروف «سه‌تفنگدار» آلکساندردوما، ورسیون سینمائی‌تازه‌ئی باعنوان **«الماس‌ملکه»** تهیه شده‌است. بازسازی تصویری این اثر، این‌بار به دستهای پرتوان فیلمسازی همچون «ریچارد لستر» صورت‌گرفته است که قریحهٔ ناب تردیدناپذیری در زمینهٔ کمدی دارد و با اعتنا به‌آنکه این اثـر ظریف و ریزبافت آلکساندر دوما ــ با نشانه‌هائی از یك طنزشفاف فرانسوی ــ ظرفیتهائی وسیع برای گسترشهای کمیك دارد، می‌توان از «سه تفنگدار» جدید متوقع دیدن یك فیلم بسیار با هوش و با لطف و تماشائی بود. به ویژه آنکه استیل پرداخت ریچارد لستر ــ که اساساً برگونه‌ئی بی‌نظمی وهرج ومرج استوار است ــ درقبال سوژه‌ئی نظیر نوشتهٔ دوما ــ باآن‌کاراکترهای غیرعادی وحادثه‌های‌بی‌منطق وآن‌روال مشخص‌آشوبگرانه دراماتیك ــ بهترین برازندگی ممکن را نشان می‌دهد.

ریچارد لستر ــ به‌رغم تصور غالب ــ اصلاً یك آمریکائی است (یك چهل‌ودو سالهٔ فیلادلفیائی)، که اما سهم عمده‌ئی از زمـان بلند مدت فعالیتهای سینمائیش را در انگلستان سرکرده است. شناسائی وی با دو فیلم معروف بیتلها ــ **شب یك روز سخت** و **کمك!** ــ حاصل شد. با ساختن چندکمدی دیگر تبحر خود را درکمدی سازی نشان داد و با پتولیا که یك درام پیچیده دربارهٔ زندگی زناشوئی بود، در زمینه‌ئی‌تازه ذوق‌آزمائی موفقی داشت. ورسیون تازهٔ **سه تفنگدار**، بازگشت وی‌را به‌ژانرمألوفش، کمدی، نوید می‌دهد.

اسامی هنرپیشگان این فیلم، یك فهرست پرجاذبه ورغبت‌انگیز می‌سازد، مایکل یورك (دارتانیان)، اولیوررید (آتوس)، ریچارد چمبرلین (آرامیس)، فرانك فینلی (پورتوس)، فی‌داناوی (میلاوی)، چارلتون‌هستون (کاردینال ریشلیو)، راکوئل ولش (مادام بونانسیو)، کریستوفرلی (روشفور)، ژان پی‌یرکاسل (لوئی سیزدهم)، جرالدین چاپلین (پرنسس «آن» اطریشی)، اسپایك میلیگان (بونانسیو) وجك واتسون (پدر دارتانیان).

سناریوی‌فیلمرا «جورج مك‌دونالدفریزر» اقتباس کـرده است. فیلمبرداری را «دیویـد واتکین» انجام‌داده وموسیقی‌آنرا میشل‌لوگران تصنیف‌کرده است.

صحنه‌ای از سه‌تفنگدار ریچارد لستر



فیلم‌ها و فیلمسازها



PAPILLON

«پاپیون»
برپردهٔ سینما

■ پاپیون ، نوول جنجالی هانری شاریه هم سرانجام المثنی سینمائی‌خودرا یافت وبزودی بر اکرانهای سینماهای دنیا، خودنمائی دوباره‌ئی خواهد یافت . این اتوبیوگرافی شرح مصائبی ست که بر یك زندانی سرسخت و رام‌نشدنی می‌رود . نقش هانری شاریه را درفیلم «استیو مك‌کوئین» بازی می‌کند . ولی ازاین مهمتر ،

داستین هافمن و استیومك‌کوئین



همراهی آکتوری مثل « داستین هافمن » است با او ، که پس‌از دوسال دوری از سینما در یك نقش غیرمنتظره (دگا ، همزندان پاپیون) بازگشتی پیروزمندانه دارد .

فیلم‌را «فرانکلین‌شافنر» براساس فیلمنامه‌ئی که «دالتون‌ترومبو» و «لورنزوسمپل‌جونیور» متفقاً نوشته‌اند ، کارگردانی‌کرده است .

فرانکلین شافنر پنجاه‌وچهار ساله است . یك آمریکائی است که در توکیو دیده به‌دنیا گشوده است! . از کارگردانان فارغ‌التحصیل تلویزیون است! . خصیصهٔ آشکارکارش چه در تلویزیون وچه درسینما، دقت ، هوش ووسواس قابل‌تحسینی است که در مورد جزئیات به‌خرج می‌دهد . تا آنجاکه فیلمهایش، بخصوص‌ازلحاظ وفادار ماندن به مؤلفه‌های تاریخی و زمانی خطاناپذیر می‌نمایند . چهار جایزهٔ « امی » (اسکار تلویزیونی) و یك اسکار (بخاطر فیلم «ژنرال پاتون») پاداش این باریك‌بینی حرفه‌ئی او بوده‌است .

پاپیون هشتمین فیلم شافنر است . فیلمهای قبلی‌او عبارتند از: **رقاصهٔ استریپ‌تیز (۱۹۶۳)** ؛ **بهترین مرد ، سردار سرنوشت ، مرد مضاعف ، سیارهٔ وحشی‌ها ، پاتون ، نیکلاس وآلکساندرا .**

McQ

جان‌وین
و جان استرجس ،
نه مثل همیشه

■ جان وین آکتور کهنسال آمریکائی (باچهل‌وپنجسال‌سابقهٔ‌بازیگری) برای نخستین‌بار درفیلمی تحت هدایت «جان استرجس» فیلمساز سرشناس‌آمریکائی بازی‌کرده است. این نخستین فیلم مشترك دوسینماگریست که اهمّ کوششهای هنری خودرا درزمینهٔ«وسترن» به‌خرج داده‌اند. ولی ــ با یك حیرت منطقی ــ فیلم مشترك‌آنان نه یك وسترن ، که یك فیلم پلیسی است ــ ودرواقع ساختن چنین فیلمی برای هردوی آنها حکم «نخستین‌تجربه» را دارد! .

این فیلم نام «مك‌کیو» را برخود دارد . «لان مك‌کیو» (جان وین) ، کاراکتر اصلی فیلم ، یك پلیس مستعفی است که پس از کشته شدن بهترین دوستش به‌دست تبهکاران ، درهیئت یك کارآگاه خصوصی به‌قصد نابودی تبهکاران به‌جستجو وتعقیب آنان می‌خیزد . «مك‌کیو» علیرغم کهولت سن به‌لطف شگردهای منحصر به‌فردی که حاصل سالها تجربیات پلیسی اوست توان مقابلهٔ‌یکتنه باتبهکاران‌را دارد . بازیگران سایر نقشهای این فیلم عبارتند از : ادی‌آلبرت، دایانامولدار ، کالین‌دوهرست ، دیوید‌هادلستون و آن لی‌تیه‌ری .

جان استرجس که «مك‌کیو» را براساس سناریوئی از « لارنس رومن » ساخته است ، تجربهٔ کارکردن با جان‌وین را خشنود کننده می‌خواند و اظهار امیدواری می‌کند که فیلم دیگری هم با شرکت «دوك» بسازد .

ــ «چه بهتر که ما این‌بار یك وسترن با هم بسازیم» .

استرجس ٦٤ ساله را یك کارگردان چیره‌دست‌فیلمهای‌تجاری می‌شناسند. اماارزشهای قابل اعتنائی که وی در فیلمهای اولیه‌اش (فیلمهائی‌که در دههٔ پنجاه و اوائل دههٔ شصت ساخت) آنها را به‌چشم رساند ، وی را سزاوار عنوانی شایانتر از این نشان می‌دهد . مختصات بارز کار او، خلق ماهرانهٔ سوسپانس درکشاکش آکسیونها، وکاراکتر پردازی استادانهٔ قهرمانان تنها وتکروست. برخی‌از معروفترین وسترنهای آمریکائی ، بهترین دستاوردهای شخصی کاریر وی به‌حساب می‌آیند : **روز بد درصخرهٔ سیاه ، جدال در اوکی‌کورال ، آخرین قطارگان‌هیل ، هفت دلاور .**

مقایسهٔ این‌فیلمهاباوسترنهای‌ضعیف‌وبی‌هویت سالهای اخیراو ــ **جوکید** و **والدز** ــ نشانهٔ تردید ناپذیرسقوط این فیلمساز باارزش آمریکائیست .

General Custer!

ژنرال کاستر
در پاریس !

■ «مارکو فهرری» سینماگر سنت شکن و نوجوی ایتالیائی یکی از جدل‌انگیزترین فیلمسازان یکی دوسالهٔ اخیر بوده است. چه سال گذشته پس از عرضهٔ فیلم جنجالی غریبی مثل «شکمبارگی» دسَت به‌ساختن فیلمی تازه دربارهٔ ژنرال کاستر زد ــ همان خصم معروف

مارچلوماسترویانی



سرخپوستان که نبرد پُر کشتار و خوف‌انگیز «لیتل بیگ‌هورن» را به‌راه انداخت . اما این فیلم کمترین‌شباهتی به وسترنهائی‌که پیش‌ازاین دربارهٔ کاستر ونبرد تاریخی او ساخته شده است ندارد . چه «فه‌رری» یك آکتور ایتالیائی در شرایط «مارچلو ماسترویانی» را عهده‌دار نقش کاستر کرده‌است . وعلاوه‌براین ــ تغییرمهمتر ــ سرخپوستان فیلم هستند که در متروی پاریس در قلب پاریس امروز انتقال داده‌است .

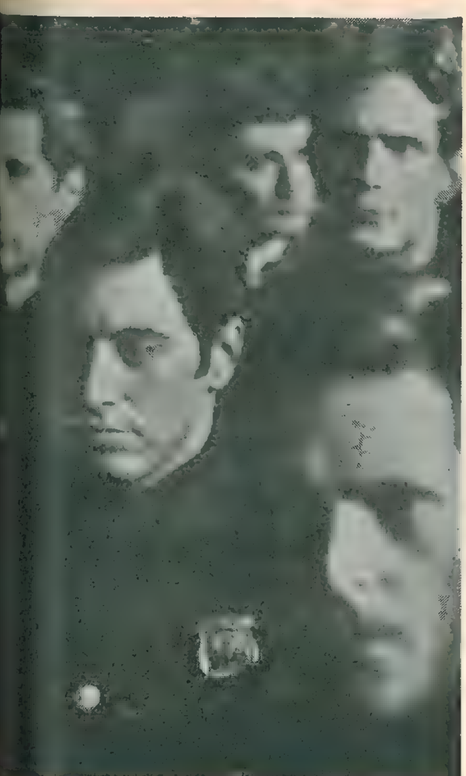
این واریاسیون تکان‌دهنده و غیرعادی آخرین نبردکاستر ، تابحال تامهای مختلفی هم داشته است . نخستین نام فیلم «**به‌زن سفیدپوست دست نزن**» بود ، ولی‌از نسخهٔ‌تمام‌شده‌ایکه اینك در آستانهٔ نمایش بر اکرانهای اروپاست ، بیشتر با عنوان «**وسترنی که وقتی یك پسر کوچك بودید ، خوابش را می‌دیدید**» یاد می‌شود! .

از دیگر نکات غریب فیلم ، یکی هم به‌دنبال قربانیان خود می‌گردند و به‌جای «بلاك زمینهٔ‌حوادث‌را ازغرب‌آمریکا به‌بازارمخروبه‌ئی هیلز» معروف «داکوتا» هم حادثه‌های فیلم بیشتر در بازار Les Halles پاریس می‌گذرد که اینك آنرا به‌قصد نوسازی خراب‌کرده‌اند .

علیرغم این تغییرات ، «مارکو فه‌رری» اطمینان می‌دهدکه روال واقعی‌حوادث وسندیت







SERPICO

«سرپیکو»ی سیدنی‌لومت

زندگی پرماجرا و اعتنابرانگیز « فرانك سرپیکو» پلیس جوان آمریکائی که یکتنه علیه موج گانگستریسم ونیز فساد رخنه‌یافته دردستگاه پلیس آمریکا جنگید ، سوژهٔ تازه‌ترین فیلم سیدنی‌لومت است که با بازیگری حساس ومؤثر «آل‌پاسینو» **(پدرخوانده ــ مترسك)** بزودی بر اکرانهای آمریکا و اروپا دیده خواهد شد .

فیلمنامه را « والدوسالت » و « نورمن وکسلر» براساس کتابی از «پیترماس» نوشته‌اند. صحنهٔ ماجراها « نیویورك » پر هیاهوست . «سرپیکو» با ایده‌آلهائی‌مقدس ازآکادمی پلیس فارغ‌التحصیل می‌شود و خدمات پلیسی خودرا آغاز می‌کند . این یك‌آغاز مهم است .

موزیك فیلم را « میکیس تئودوراکیس » تصنیف کرده‌است وتهیه‌کننده‌هم، دینودولارنتیس نامدار است . مطابق معمول ، لومت امید زیادی به‌فیلمش دارد . امیدهای او البته کمتر وقتی واهی بوده‌اند .

سیدنی لومت، پنجاه‌ساله وآمریکائی‌است. بیست‌ودو فیلم ساخته است . از چهار سالگی برصحنهٔ نمایش بوده است . پس‌از جنگ صحنهٔ برادوی را ترك می‌گوید وبه‌تلویزیون می‌رود ــ جائیکه‌نخستین‌گامهای کارگردانی را برمی‌دارد . سینما را با کارگردانی و رسیون سینمائی یك نمایش تلویزیونی شروع می‌کند : **۱۲ مرد خشمگین** . مشخصه‌های اصلی‌کارش ، مهارت درهدایت بازیگران و نیز پرداختن به‌موقعیتهای خفقان‌آمیز است . اوائل دههٔ شصت ، پرچمدار فیلمسازان جوانی‌بودکه خون تازه‌ئی در رگهای سینمای محتضر آمریکا دمیدند . همیاران او دراین راه ، کسانی مثل فرانکلین شافنر ، جان فرانکنهایمر و مارتین‌ریت بودند .

کارهایش در نخستین سالهای دههٔ هفتاد ، **همخونی** (با جیمزکابرن) ، **نوارهای آندرسون** (با شون‌کانری) ، **تهاجم** (با شون‌کانری) ، **سرپیکو** (با آل‌پاسینو) بوده‌اند . فیلم آینده‌اش را با عنوان **«جنایت در اوریانت اکسپرس»** وبا شرکت آلبرت فینی ، شون‌کانری ، اینگرید برگمن وریچارد ویدمارك می‌سازد .





بالا : مارچلوماسترویانی وکاترین دونو
پائین : اوگوتونیاتزی، فیلیپ‌نواره، مارچلوماسترویانی

تاریخی ماجراها به‌طور تغییرناپذیری در فیلم حفظ شده‌است .

سایر نقشهای مهم فیلم را کاترین‌دونوو (رفیقهٔ کاستر) ، میشل پیکولی (بافالوبیل) ، فیلیپ نواره (ژنرال تری) واگوتو نیاتزی (راهنمای سرخپوست کاستر) بازی می‌کنند .

مارکو فه‌رری چهل‌وشش ساله‌است . قبلاً روزنامه‌نگار بوده‌است . فیلمسازی را ازسناریو‌نویسی آغازکرده است . در ایران وی‌را با فیلم **«رؤیای زندگی»** شناختیم (با بازی ماسترویانی وکاترین اسپاك) . فیلم مهم دیگری که از وی دیدیم « **بذر انسان** » بود که کانون فیلم آنرا نمایش داد .

بیان مسائل‌غامض با یك‌تکنیك روائی‌ساده، و در بی‌پرده‌ترین شکل ممکن ، ویژگی‌بارز کار اوست . کاراکترهای مورد اعتنای او اکثراً آدمهائی هستند که به‌پوچی زندگی رسیده‌اند . انحراف اخلاقی آنها از همینجا ناشی می‌شود .

ایتالیا :

بیلان قطعی کار جشنواره تهران بسیار مثبت بنظر می‌آید .

سوئیس :

جشنواره تهران درچند سال‌آینده به مرکزی هنری برای حداقل خاورنزدیك ومیانه وشاید همه آسیا تبدیل خواهد شد .

آلمان غربی :

جشنواره جهانی فیلم تهران سرمشقی است برای فستیوال برلین .

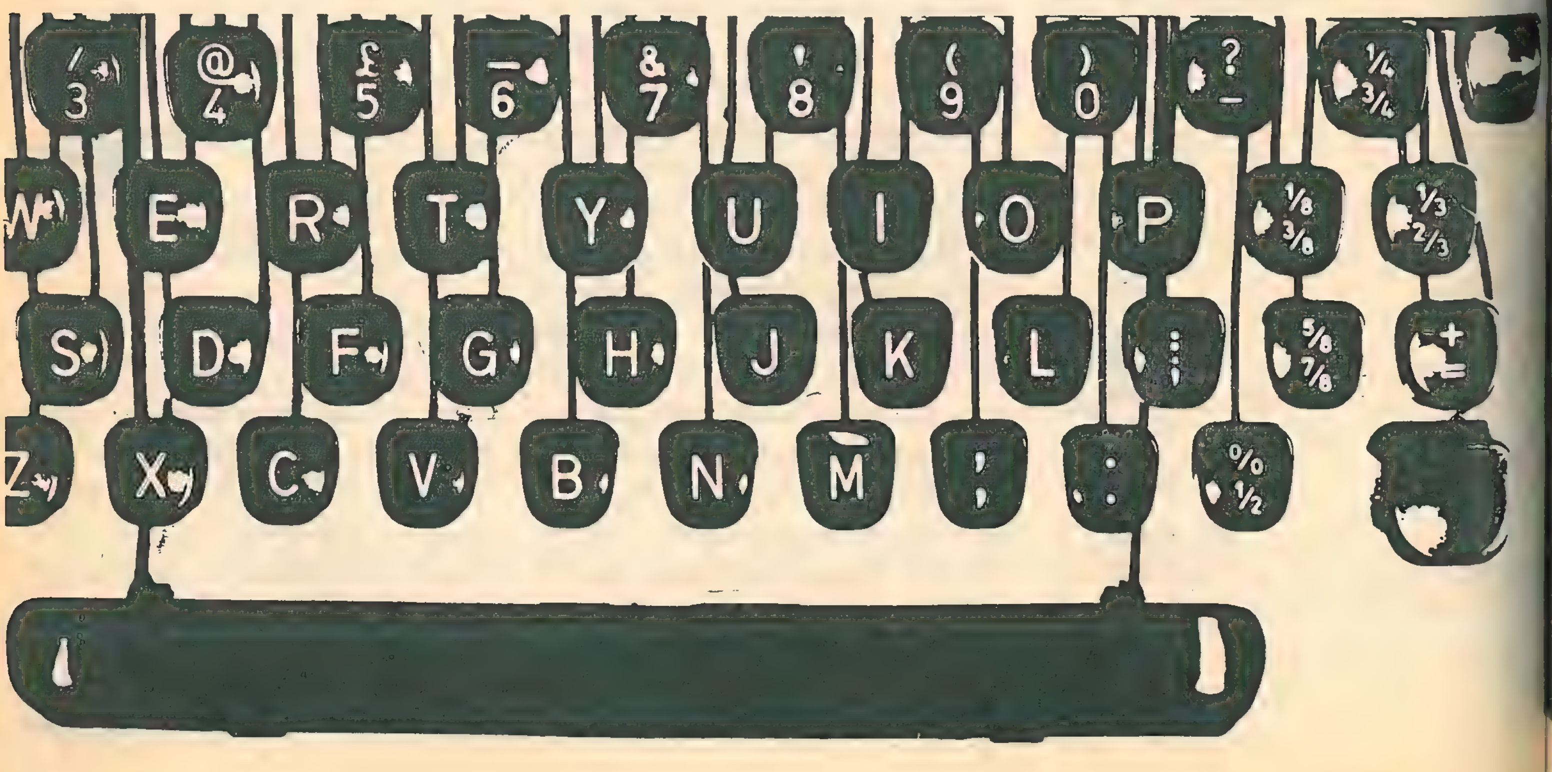
فرانسه :

اراده ایرانیان که مایلند با «کان» و «ونیز» در یك سطح قرارگیرند ونگذارند که اروپا انحصار رویدادهای بزرگ سینمائی را دراختیار داشته باشد بطور اصولی مورد قبول همگان قرارگرفته است .

لوئیجی سایتا ، منتقد ایتالیائی در شمارهٔ ۲۵ دسامبر « **اوسرواتوره رومانو** » روزنامه با نفوذی که ارگان واتیکان است درمقاله‌ای تحت عنوان «**جشنواره تهران بخاطرجهشی درسینمای ایران**»ابتدا به‌وسعت‌برنامه‌های‌جشنواره‌وتشخّص هیئت داوری اشاره میکند و درمیان فیلمهای قسمت اطلاعـات بخصوص فیلمهای سوئـدی «مهاجران» و«سرزمین‌جدید» وفیلم آمریکائی پل نیومن «تأثیر اشعه گاما برگلهای مینا» ودر میان فیلمهای افریقائی دوفیلم «حواله‌پستی» و «امیتائی» اثر کارگردان سنگالی عثمان ثمبن « استاد نئورئالیزم افریقائی » را مورد تحسین قرار میدهد . وی سپس چنین می‌نویسد : «**باید درعین حال از بازار فیلم نام ببرم کـه نتایج درخشانی داشت و نه‌تنها باعث تبادلات تجارتی سودبخشی شد بلکه همچنین راه را برای یك سلسله آشنائی‌های مفید در سطح فرهنگی باز کرد . به همهٔ این دلائلی که برشمردم ، بیلان‌قطعی**

دنباله ازشماره‌های قبل

دومین جشنواره و مطبوعات جهان



کار جشنواره تهران بسیارمثبت بنظر میآید .

در مقاله روز قبل ، به‌سطح عالی فیلمهائی که ایران عرضه‌کرد اشاره کردم . بغیر از این فیلمهای داخل مسابقه ، چند اثر جنبی نیـز عرضه شد ، از قبیل «تنگسیر» اثر امیر نادری که‌علی‌رغم‌طرز‌بیان وداستانگوئی‌ساده‌لوحانه‌اش، نشان‌دهنده دقت در مطالعه شخصیت‌ها وگرایش بسوی درون‌گرائی روانشناسی است .

بهرحال، جشنواره تهران به‌شکلی‌غیرقابل انکار نشان داد که سینمای ایران بسوی غرب نگاه میکند . البته به‌این‌مورد نمیتوان اعتراضی داشت مشروط برآنکه صنایع سینمائی‌کشورهای درحال رشد که برای اولین‌بار درجشنواره‌هائی ازاین قبیل شرکت میکنند قربانی توجه مسئولان جشنواره به سینمای ملی‌شان نشوند . شاید بهتر باشد که درآینده تعدادی از فیلمهای اروپائی یا آمریکائی را بنفع آثار این صنایع سینمائی‌قربانی کرد . همچنین درمورد برنامه‌های مخصوص ، چشم‌اندازها ورتروسپکتیوها ، لازم است کـه درباره ساعات نمایش آنهـا تجدید نظر شود ، ومثلاً در مورد سینمای افریقا ، تمام فیلمهایشان را در یك‌برنامه فشرده دو روزه گنجاند .

این پیشنهادات وملاحظات البته از ارزش حسن‌نیت و تحرك مسئولان رویداد تهـران نمیکاهد . چه ، این جشنواره بخاطر شرکت وسیع مردم درآن ، و نیز حضور چشم‌گیـر روزنامه‌نگاران ، هنرپیشگان ، کارگردانان ، تهیه‌کنندگان ، وصاحبان صنایع سینمائی‌سرتاسر جهان ، ارزش آنرا دارد که تشویق شود ، ودر آینده نیز بدقت دنبال‌گردد.» .

روزنامه یومیه « نویه‌زور شرزایتونگ » که به‌زبان‌آلمانی درسوئیس منتشر میشود دربارهٔ جشنواره تهـران چنین می‌نویسد : « برخلاف جشنواره فیلمهای‌کودکان که در نوامبر امسال برای هشتمین‌بار درتهران برگزارشد وهم‌اکنون از شناسائی محافل بین‌المللی سینمائی برخوردار است ، جشنواره جهانی فیلم تهران هنوز در تکاپوی‌کسب هیئت مستقل وموقعیت بین‌المللی خاص خویش است . باآنکه در اثر مذاکرات طولانی ، بالاخره جشنواره بعنوان یکی از پنج فستیوال معتبر دنیا شناخته شده ، هرگونـه ارزشیابی وقضاوت دربارهٔ آن باید با توجه به مشکلات ویژه یك رویداد نوپا و بخصوص با در نظرگرفتن هدفهای بسیار جاه‌طلبانه آن انجام شود .

جشنواره امسال درمقایسه با نخستین‌رویداد چه‌ازنظر فیلم وچه‌ازنظر علاقه عمومی به‌شرکت درآن پیشرفت فراوانی داشت . سال قبل فقط ۳۷ کشور درآن شرکت‌کردند حال آنکه امسال بیش از ٤٦ کشور حضور داشتند وتعداد فیلمها از صد متجاوز بود . جنبه دیگر توسعه جشنواره مربوط به‌بازار فیلم است که در آن نیز بیشتر ازیکصد فیلم به نمایش درآمد . کشور میزبان کوشش‌داشت بااستفاده از تمام امکانات موجود ، حضور علیاحضرت شهبانو در افتتاح و اختتام جشنواره واهدای جوایز ، گردشهای دسته‌جمعی بخارج از پایتخت وغیره ، به‌این رویداد اهمیت اجتماعی وفرهنگی‌شایسته‌ای دهد .

دومین جشنواره نه‌تنها از نظر تعداد فیلم وشرکت درآن‌گسترش داشت ، بلکه بنظرمیرسد که هدف از برگزاری و نیز ساختمان کلی آن تکامل چشم‌گیری یافته است . امسال برنامه‌ها نسبت به سال گذشته متنوع‌تر بود ، وبخصوص بغیر از برنامه‌های مسابقه واطلاعات ، دوبرنامه در بزرگداشت سینمای گذشته و یك‌برنامه برای بزرگداشت‌کوششهای سینمای‌جوان‌افریقا ترتیب داده شد .

برگزارکنندگان دومین جشنواره جهانی فیلم تهران بحق امیدوار بودند که سینمای‌ایران سهم مثبت وسازنده‌ای درگسترش وتکامل کارشان داشته باشد . ازایران دوفیلم « یك اتفاق ساده » و «مغول‌ها» در قسمت مسابقه شرکت داشتند . فیلمهای «رگبار» از بهرام بیضائی و «گاو» ازداریوش‌مهرجوئی که‌قبلاً درسایرجشنواره‌های بین‌المللی به‌نمایش درآمده بودند ، بطور جنبی ارائه شدند .

«یك‌اتفاق‌ساده» اولین‌ساخته یك‌کارگردان بیست‌وهشت‌ساله‌است‌که «بخاطر تمامیت درخشان وتصویرپردازی سینمائی‌اش دربیان قصه‌ای ساده وشاعرانه» مورد توجه قرارگرفت و جایزه اول برای بهترین‌کارگردانی را ربود . بااینحال این فیلم علیرغم فرم متواضع و بی‌ادعایش نمی‌تواند حقیقتاً درعداد چندکشف معدود جشنواره بشمار آید . فیلم درحقیقت نشان‌دهنده چیزی نیست بس زندگی روزمره سخت ویکنواخت و بیش‌از اندازه مکانیکی یك‌پسربچه ده ساله در یك شهر بندری درکرانه دریای خزر . کارگردان چنان اصالتی در پرداخت وچنان انضباطی در استفاده از مدیوم سینمائی نشان می‌دهدکه حاصل کار بیش‌از آنکه سند هوشیارانه‌ای درباره وضعیت انسانی باشد ، صورت فیلم مستندی درباره مردم وسرزمینی نادیده گرفته شده در یکی ازایالات ایران‌را پیدا می‌کند. کارگردان خود می‌گوید: «درسفری‌که به‌این نقطه کردم چهره کودکان وبزرگسالان‌آن مرا تحت‌تأثیر قرار داد وتصمیم گرفتم مسائل‌آنها را درفیلم نشان دهم» .

فیلم ایرانی دوم«مغول‌ها»که درآن حمله مغول‌ها به‌ایران استعاره‌ای از هجوم رادیو و تلویزیون به‌دهات‌دورافتاده ایران می‌شود، ازنظر ربط اجتماعی ومشخص‌بودن تم‌کمتر اقناع‌کننده است . بنظر می‌رسد که فیلمساز آنچنان تحت تأثیر سینمای فرانسه ـ بویژه گودار ـ قرار گرفته که کوشش او در زمینه نوسازی سینمای ایران درچهارچوب سبکی مدرن وموثق چندان موفقیت‌آمیز نیست .

روزنامه‌سوئیسی مطلب خودرا چنین پایان میدهد : «دست‌کم گرفتن جشنواره تهران توسط غربی‌ها فقط یك ساده‌لوحی بارز خواهد بود . بلندنظری و مهربانی ایرانی‌ها درجشنواره لااقل برای شرکت‌کنندگان غربی یادآور سال‌هـای طلائی سینما در هالیوود بود ، و دراین زمینه برنامـه مرور برآثار فرانك‌کاپرا نقش مهمی داشت . انساندوستی و واقع‌گرائی آثار این‌استاد ۷۶ ساله سینمای کمدی دهه سی ، بسیاری از فیلمهای جدید را تحت‌الشعاع قرار میدهد . مثلاً فیلم «آقای دیدز به‌شهر میرود» گوئی با اشاره به‌قضیه واترگیت ساخته شده است . اما بهرصورت گذشته تا آنحد هم زمان حال را تحت‌الشعاع قرار نداده که آقای گریگوری‌پك که در جشنواره حضور داشت بگوید « اوضاع دیگر مثل گذشته نیست . » در یك نظرکلی ، جشنواره تهران باید بین شگفتی برای گذشته سینما و بررسی و عرضه سینمای امروز و فردا تأکید را بیشتر براین دومی بگذارد . با این گرایش ، تهران درچند سال آینده به مرکزی هنری برای حداقل خاورنزدیك ومیانه ، وشاید همهٔ آسیا ، تبدیل خواهد شد.» .

دومنیکومکلولی دبیرکل سابق فستیوال ونیز کـه اکنون صفحه نقد سینمائی یکی از معتبرترین و پرتیراژترین مجلات ایتالیا یعنی «اپوکا» را مینویسد در مقاله‌ای تحت عنوان «مافیا و نفت حتی در فستیوال تهران» درباره جشنواره تهران چنین مینویسد : « در آخرین

روزهای ماه نوامبر تا اولین روزهای دسامبر یك جشنواره سینمائی با ابعاد عظیم جهانی در تهران برپا شد . این جشنواره بهمت وزارت فرهنگ‌وهنر ایران برپا گشته است وموفق شده است از٤٦مملکت‌مختلف‌فیلمهائی‌را دربرنامه‌های مختلف و غنی خود بگنجاند . از این گذشته هرکشور نیـز منتقدین ، روزنامـه‌نگاران ، فیلمسازان ، خریداران فیلم ، هنرپیشگان ودست اندرکاران بسیاری را به‌جشنواره گسیل داشته است بطوریکه تعداد شرکت‌کنندگان به دوبرابر تعداد سال اول فستیوال رسیده است . بقرار اطلاع بودجه‌ای کـه باین فستیوال اختصاص داده‌اند بیش‌از پانصد هزار دلار است . من از هژیر داریوش دبیرکل جشنواره دلائل وجودی چنین جشنواره‌ای را جویا شدم و او ساده‌ترین و صریح‌ترین جوابها را داد . یعنی که چون جشنواره ونیز بهرحال تقریباً ــ و شایـد هم تحقیقاً ــ از بین رفته‌است پس‌تنها یك جشنواره با اهمیت وجود دارد کـه آنهم کان است . جشنواره تهران میخواهد جای خالی ونیز را پر کند و درکنار کان به‌رقابت با کان بپردازد منتهی نظر وتوجه ما بیشتر معطوف به‌سینمای آسیا وآفریقا وبطورکلی جهان سوم خواهد بود و ازاین‌ها گذشته میخواهیم تا ازاین‌طریق پیدایش یك‌سینمای ملی وبومی‌صحیح وریشه‌دار را نیز تشویق نموده وپایه‌گزاری نمائیم.» .

مککولی بعد از اشاراتی چند به‌زمینه‌های رشد اقتصادی در ایران ، به‌بازار سینمای غرب در ایران و به‌قسمتهای مختلف جشنواره وغیره میافزاید : «سینمای ایران بهرحال با جهشی چشم‌گیر درحال پیشرفت وترقی است . امسال نیزدراین‌جشنواره دلایلی‌درخشان‌که‌نمایش‌دهندهٔ این پیشرفت است وجود داشت . «مغولها» اثر پرویز کیمیاوی که قبلاً نیز بدلیل نمایش و شرکت آن در جشنواره «پزارو» درباره‌اش نوشته‌ام تا آخرین لحظه رقابت شدیدی را برای احراز مقام اول با فیلم «لاکی لوچانو» روزی داشت وعاقبت نیز بحق جایزه مخصوص هیئت داوران را ربود . کشف بزرگ دیگر جشنواره فیلمی بنام«یك‌اتفاق‌ساده» اثرکارگردانی جوان بنام سهراب شهید ثالث است که جایزهٔ بهترین کارگردانی را بخود اختصاص داد . شهید ثالث گویا درس استادان بزرگی مانند دسیکا را در «دزد دوچرخه» خوب بخاطر سپرده است اثری با خطوط بسیار مشخص و ساده و دقیق بوجود آورده است که حال و هوائی شاعرانه و نافذ دارد . باید توفیق این دوفیلم را در متن چنین جشنواره‌ای بسیار قابل اهمیت دانست چرا که بعنوان مثال ممالکی‌مانند فرانسه وآمریکا ازاین جشنواره دست خالی بیرون آمدند واین توفیق برای سینمای ایران میتواند محمل باروریهای بیشتری‌باشد و به‌جوانان وکارگردانان این‌سینما جرئت و قدرت آنرا بدهد تا در جهات مشخص ذهنی‌خود به‌تجربه وممارست بپردازند وسدهائی را که تاکنون راه را برآنها بسته بود از میان بردارند.» .

مجله حرفه‌ای و تخصصی « فیلم اکو » در مقاله‌ای بقلم فون هورست آکستمان مدیر این نشریه تحت عنوان «جشنواره جهانی فیلم تهران سرمشقی است برای فستیوال برلین » ، چنین می‌نویسد : «سال‌گذشته نخستین جشنواره جهانی فیلم تهران که اکنون بعنوان یکی‌از پنج فستیوال فیلم بزرگ درجهان شناخته شده‌است ، برگزارگردید . این نخستین جشنواره درخارج از ایران انعکاس وسیعی نداشت ، اما امسال دعوت‌ها صحیح‌تر و با کفایت‌تر انجام شد واین تظاهر هنری درجهان شناخته شد . حضور ما در دومین جشنواره تهران بویژه از آن نظر جالب بود که ما خود درآلمان هم‌اکنون در تدارك هرچه بهتر برگزارکردن فستیوال فیلم ۷۴ برلین هستیم . جشنواره برلین ناگزیر در مقایسه با سایر جشنواره‌ها ارزیابی خواهد شد . بویژه مورد تهران قابل‌توجه است . چه در این کشورکه بسرعت روبتوسعه‌است بخاطر ملاحظات سیاسی ، اقتصادی و فرهنگی کوششهای بسیاری برای عطف توجه جهانی بعمل میآید . درحالیکه درتهران ازحدود ۳۳۰شخصیت برجستهٔ سینمائی از ٤٦ کشور بمدت ده روز پذیرائی میشود ، ما در برلین چه میکنیم ؟ وحال آنکه حتی این ارقام نمی‌تواند به‌تنهائی بازگو کننده میزان میهمان‌نوازی صمیمانه کشور میزبان باشد . از آلمان فدرال فقط سه‌فیلم کوتاه دربرنامه بود ، و سه‌فیلم طویل نیز در بازار فیلم نمایش داده شد . اما در تهران ، برگزارکنندگان جشنواره به‌این مسئله اهمیت ندادند و به‌شرکت‌کنندگان آلمانی ، منجمله دکتر آلفرد باوئر سرپرست جشنواره برلن بهمان اندازه خوش‌آمد گفتندکه به‌اعضای هیئت داوران ، یا رنه‌کلر وگریگوری پك و سایر شخصیت‌های برجسته سینمائی که دیدار گاه بگاه آنها در آلمان میتواند مغتنم باشد . » نویسنده پس‌ازگفتگو دربارهٔ فیلمهای مسابقه‌واطلاعات‌ورتروسپکتیوها وبرنامه‌افریقائی ونیز اشاره به‌فیلمهای بازارفیلم، مطلب را چنین پایان میدهد : «جشنواره تهران از نظر علاقه عامه به شرکت درآن وبخصوص نمایش فیلم در لااقل شش سینما که همواره در محاصره علاقمندان بود ، وهمچنین از نظر اهمیتی که برگزارکنندگان به‌پذیرائی از میهمانان میدادند می‌تواند سرمشق بسیار خوبی برای اروپائی‌ها و بخصوص جشنواره برلین باشد.» .

آلبرسرونی منتقدکمونیست سینمای فرانسه در نشریه چپ‌روی **«فرانس‌نوول»** در مقاله‌ای دربارهٔ جشنواره تهران درمیان فیلمهای مسابقد دواثر «ژواناژن فرانسوی» برزیلی و «تن‌های بهشتی» کانادائی را مورد ستایش قرار میدهد و سپس به فیلمهای ایرانی می‌پردازد : « اراده ایرانیان که مایلند با کان و ونیز (اگر ونیز از میان خاکسترها باز زاده شود) در یك سطح قرار گیرنـد و نگذارند که اروپا انحصار رویدادهای بزرگ سینمائی را دراختیار داشته باشد بطوراصولی مورد قبول همگان قرارگرفته است ، اما در رویداد امسال برای خارجی‌هـا کشف دوفیلم ایرانی بسیار شخصی جالب‌ترین نکته بود . هیچ‌یك ازاین دوفیلم از محصولات بخش‌خصوصی‌که سطح پائین‌کارش حیرت‌انگیز است نبود ، بلکه یکی به تلویزیون و دیگری به‌وزارت فرهنگ‌وهنر تعلق داشت . فیلم دوم ، بخصوص ، با بودجه‌ای بسیار محدود ساختـه شده‌است .

اولی «مغول‌ها» نام دارد . حکایتی است غریب ولذت‌بخش که تاریخ سینما را بنقل از ژرژ سادول وچند نفر دیگر و روابط بین چند مغول و ایرانی‌ها را مورد مواجهه قرار میدهد. بی‌تردیـد کارگردان فیلم پرویـز کیمیاوی استعدادهای آشکاری دارد ، اما سبك کارش درحال حاضر بی‌شباهت به‌یك «استاژ» درمدرسه ایدك یا مدرسه وژیرار نیست و اشاره‌هایش را به‌گودار مسلماً بسیاری از تماشاگران ایرانـی درك نخواهندکرد .

« یك اتفاق ساده » از سهراب شهیدثالث فروتنی بیشتری دارد ، بلافصل‌تر و ازنظر بیان سنتی‌تر است و با حال وهوائی که چخوف را بیاد میآورد درباره‌زندگی یك‌پسربچه، خرافات و تعصب‌های دهات و حتی اعتراض به یك‌نوع سیستم تحصیلی بی‌تحرك میگوید . بغیراز این دوفیلم که جشنواره بطور رسمی انتخاب کرده بود ، ما شاهد کوششهائی نیز بودیم که بیشتر از دانشگاه‌ها سرچشمه میگرفت وبصورت ۱۶



میلیمتری یا سوپر ۸ عرضه شد . چه از فیلمهائی به‌تشعشع «مغولها» وبه‌حساسیت «یك اتفاق ساده» وچه ازاین کوششها ، یك سینمای ایرانی میتواند زاده شود که چیزی جز یك کالای تجارتی به بدترین مفهوم کلمه باشد ، یعنی همان سینمائی که خوشبختانه ازاین‌جشنواره کنارگذارده شد، معهذا همواره با بدترین محصولات سینمای‌غربی تمام مجاری توزیع را دراین‌کشور ۳۵ میلیونی اشغال‌کرده است . وواقعاً چقدر جای خوشوقتی است که این سینمای نوزاد بتواند در زیر هرآسمانی ، به‌هرشکلی در هرجای دنیا ، با هرشیوه‌ئی به‌مواجهه‌باتحول‌فعلی‌سینما برخیزد — این مواجهه‌ای بسیار مشکل خواهد بود ، وچه بهتر ازاین» .

American Cinematographer

آمریکا :

مجله مشهور وتخصصی «آمریکن‌سینماتو گرافر» درحدود هجده صفحه از شماره فوریه ۱۹۷۴خودرا بدرج مقالات مختلفی‌ازنویسندگان گوناگون آمریکائی و ایرانی دربارهٔ دومین جشنواره تهران و سینمای ایران ، و نیز چاپ عکسهای رنگی از جشنواره و نیز مناظر تهران که عکاسان این نشریه تهیه‌کرده‌اند اختصاص داده است . مصاحبه‌هائی با کاپرا وگریگوری پك ، مقاله‌ای تحقیقی بقلم تری‌گریهام ، شرح مفصل فعالیت‌های جشنواره ونتایج‌آن ، فهرست کامل شرکت‌کنندگان از پنجاه‌کشور ، مقاله‌ای بقلم جمال امید سردبیر « سینما ۵۳ » درباره سینمای ایران ومطلبی ازدبیرکل جشنواره (که درشماره گذشته «سینما ۵۳» ترجمه شد) ازاین جمله است . در بررسی حاضر ، ما فقط به نقل قسمتهائی ازمقاله مفصل هرب‌لایتمن مدیر این مجله که‌خودکارگردان سینما ومدیر فیلمبرداری نیز هست اکتفا میکنیم . وی درگزارش خود چنین می‌نویسد :

«همراه من در جت ایران‌ایر از لندن ، بازیگر انگلیسی ترورهاوارد ، با زن جوانش ، سیسیلی‌تیسون‌وپاول‌وینفیلد، بازیگران‌آمریکایی فیلم «ساوندر» هستند . همگی ما در راه رسیدن به‌تهران وشرکت در دومین جشنواره جهانی‌فیلم تهران هستیم .

گرچه تقریباً نیمه شب است‌که هواپیما با خاك ایران تماس پیدا می‌کند ، اما فرودگاه زنده و فعال است . مردی کنار در ورودی با تابلویی در دست‌که برروی‌آن «جشنواره فیلم» خوانده می‌شود ایستاده‌است . بنظرمی‌رسد بسیار علاقه دارد بداند کدام از ما مربوط به این رویدادیم ومارا بااحترام‌وادب به‌قسمتی‌اختصاصی که برای دخول مهمانان جشنواره فیلم به‌کشور درنظرگرفته شده‌است راهنمائی‌می‌کند. همه‌چیز براحتی وبا کاردانی تمام می‌شود و ما بزودی در اتومبیل‌های سواری در راه هتل‌هایمان هستیم .

همچنان‌که درهوای باروح‌شب درحرکتیم من دراین اندیشه‌ام که تقریباً دورکره ارض را بخاطر دو دلیل ازقرارگاه همیشگی‌ام درهالیوود چرخ زده‌ام . نخست اینکه شنیده‌ام جشنواره پارسال تهران (اولین) بسیار موفقیت‌آمیز بوده ونوید می‌داده است که به‌یك رویداد بسیار مهم جهانی مبدل شود . دیگراینکه ، ایران برای من، ازآن نقاط غریب پررمزوراز نادیده باقی مانده بود، آنهم برای کسیکه درطول کارروزنامه‌نگاری خود تقریباً کره را درنوردیده . اینطور بنظرم می‌آمد که جای پرتی باید باشد و عجیب‌ترین ودسیسه‌آمیزترین‌جا برای‌برپاداشتن یك‌جشنوارهٔ جهانی فیلم .

و چنین است ــ جا و مکانی عجیب از بسیاری جهات . برای بازدیدکننده‌ای بی‌خبر که تهران را شهرکوچکی از مساجد و مناره‌ها تصورکرده است ، واقعیت تهران غافلگیرکننده است . درواقع این شهر متروپولیسی عظیمی ، درگسترش وشوروجنبش باسه‌میلیون نفر جمعیت است . معماری تهران که در احاطه‌کوهستانهای برف‌گرفته‌ی تماشایی‌ست در اکثر نقاط مدرن است و ساختمانهای عظیم و رفیعی اینجا وآنجا سر به‌فلك‌کشیده‌اند و عملیات ساختمانی جدید درهرطرف مشاهده می‌شود .

مهمانان جشنواره درهتلهای اینترکنتیننتال و آریاشراتون سکنی داده شده‌اند و مسافران متأخر نیز در هتل هیلتون پذیرایی می‌شوند . هرسه‌این‌هتلها مهمانسراهای آسمان‌خراشی‌هستند با طرحهای مدرن وسرویس قابل . آریاشراتون «مرکزعصبی» جشنواره است ودرآن قسمتهای اداری ، مهمانداری ، پذیرائی و مطبوعات جشنواره تمرکز یافته‌است . . . . »

. . . جشنواره بطوررسمی طی‌یك مهمانی کوکتل در تالار باشکوه رودکی در حضور علیاحضرت فرح‌پهلوی شهبانوی‌ایران ، مهمانان برجسته‌جشنواره، شخصیتهای برجسته‌ی‌سینمایی، مفسرین ومنتقدین فیلم ، ومقامات دولتی افتتاح می‌گردد. بعدازاینکه همه‌ی‌مدعوین‌درگروههایی

به‌نمایندگی ملتهای خود قرار گرفتند، علیاحضرت ظاهر شدند وفرد فرد میهمانان را مورد تفقد قرار داده و از حضور آنان درجشنواره اظهار خوشنودی می‌فرمایند . علیاحضرت خودشان بسیار زیباتر از تصاویر و عکسهایشان می‌باشند واگر ممکن است اجازه بدهید بنویسم ، بانویی هستند فیاض ودوست داشتنی .

بدنبال پذیرائی کوکتل نمایش فیلم کانادایی «کاموراسکا» آغاز می‌شود . از آنجا که این فیلم با نوار صدای اصلی به‌لهجه فرانسه—کانادایی نمایش داده می‌شود ، بعضی‌ها طالبند بدانند که چه میزان از مفاهیم فیلم دستگیر تماشاچیان می‌شود . کاموراسکا «خارج از مسابقه» نمایش داده می‌شود و بهرحال برای افتتاح کنندگان فیلمی حیثیتی‌است .

روز بعد برنامه اصلی آغاز می‌شود . این برنامه درهفت نقطه مختلف به‌این ترتیب اجرا می‌شود : چشم‌انداز سینمای آفریقا ، سینما سینه‌موند؛ مروری برآثارفرانك کاپرا ، سینمای ونك ؛ مروری برآثار رنه‌کلر ، شهر قصه ؛ فیلمهای قسمت اطلاعات ، سینمای دیاموند ؛ فیلمهای قسمت مسابقه ، تالار رودکی و سینما شهرفرنگ ؛ و بازار فیلم در مرکز تحقیقات وزارت کار وامور اجتماعی .

این نقاط نمایش فیلمها ، بدبختانه ، در سطح شهر پراکنده است وعلیرغم این‌واقعیت که نمایش فیلمها با استادی «برنامه» شده‌است و حمل ونقل جشنواره بشکل قابل ستایشی با در اختیار قرار دادن اتوبوس ، مینی‌بوس و اتومبیل سواری — به واز نقاط محل نمایش فیلمها — در فعالیت است ، حرف تغییر محل و وقتی‌که دراین حرکت‌ها تلف می‌شود ، کاررا برای استفاده از حداکثر برنامه مشکل می‌کند . من دریافتم که دائماً درصدد پی‌بردن به این مسئله‌ام‌که « چه » را « کجا » نمایش می‌دهند وهمینطور درحرکت وعجله ازگوشه‌ای از شهر به‌گوشه دیگر و اجتناب‌ناپذیر وبدیهی بود که در بعضی ازموارد با تأخیر به‌مقصد می‌رسیدم .

مقامات جشنواره کاملاً به‌این‌مشکل واقفند و درطرح وبرنامه‌ریزی یك مجتمع ۲۰میلیون دلاری هستند که تمام کوششها و فعالیتها — مناظره‌ها ، نمایشات وغیره — جشنواره را دریك محل تمرکز می‌دهدکه خوشبختانه شامل هتلی مهمانان جشنواره نیز هست .

در بین نمایشهای فیلم (که حقه‌ی بسیار زیرکانه‌ایست) من تا آنجا که ممکن است در بسیاری از مناظره‌های مطبوعاتی شرکت می‌کنم. موضوع وافراد مصاحبه شونده شرکت‌کننده‌های برجسته جشنواره هستند خاصه آنها که مستقیماً درفیلمهای‌جشنواره‌دخالت‌داشته‌اند (کارگردانان، بازیگران ، تهیه‌کنندگان) . از آنجا که من واقعاً یك‌روزنامه‌نگار نیستم (درواقع کارگردانی هستم که از بدحادثه سردبیری یك مجله فنی سینمایی را بعهده دارم) ، مشکل می‌یابم که تمامیت وهستی بی‌شکل آنچه را که «مطبوعات» می‌نامند شناسایی‌کنم ! درمناظره‌ها وگفتگوهای مطبوعاتی در سراسر دنیا من همیشه از حمق پرسشهای بعضی‌ازاین به‌اصطلاح روزنامه‌نگاران «حرفه‌ای» حیران مانده‌ام . ازاین بیشتر هرگز نفهمیده‌ام که چرا بعضی از آنان رفتاری‌کاملاً معترض وخصومت‌آمیز نسبت‌به‌مصاحبه‌شوندگان از خود نشان می‌دهند و اینطور بنظر می‌رسدکه اصولاً برای ایجاد برخورد و ضدیت بهرقیمتی که شده درآنجا حضور یافته‌اند .

بهرقیمت ، این وضعیت بر مصاحبه‌های مطبوعاتی جشنواره ناظر است بعلاوه‌ی برخی افاده‌های شیك «منم»زن . در یك مورد مترجم آرام جشنواره احساس می‌کند که باید عذر روزنامه‌نگار حرّافی را بخواهد (بزبان فارسی که البته لحن صدا بسیار حکایت‌کننده است.) و درمورد یك مرد جوان متفرعن (که تذکر می‌دهد مصاحبه کاملاً بی‌فایده نبوده است چرا که او در طی مصاحبه شعری نوشته‌است) مصمّم است که سربسر فرانك‌کاپرا بگذارد . فرانك کاپرا کهنه‌کار محترمانه اما بسیار جدی اورا سر جایش می‌نشاند ومعذرتی ازحلقوم او بیرون می‌کشد !

این قضایا واقعاً خبری نیست ، اما به‌شیوه زشتی کسالت‌آور است وکاملاً غیرضروری .

درقسمت«اطلاعات» که‌فکرمی‌کنم «واژه» گمراه‌کننده‌ای برای این قسمت باشد فیلمهای فوق‌العاده‌ای چون ماه کاغذی ، مهاجران ، مترسك ، مزدور ، سرزمین جدید ، لودویك ، وتأثیر اشعه گاما . . . درجوار فیلمهای دیگر مشاهده می‌شود . نمایش این فیلمها هم‌چنین با نمایش فیلمهای کوتاه فوق‌العاده‌ای چون سه فیلم جایزه برده‌ی آمریکایی «فرانك‌فیلم»، «امگا» و «سولو» همراه است .

تصمیم‌می‌گیرم که‌بروم وببینم«ماه‌کاغذی» درمعرض دید تماشاچیان ایرانی چه خواهدکرد. کنجکاوم به این علت‌که این فیلم یك فیلم‌کاملاً «آمریکایی» و «تاریخی» است (فکر می‌کنم ، سالهای آخر دهه‌سی) با اصطلاحات آن دوره و با گفتگوهایی‌که اکثر به‌آن لهجه غرب‌میانه آمریکاست که یك کالیفرنیایی مثل من برای فهمیدنش باید گوش تیزکند .

سالن عظیم سینمای دیاموند با ظرفیت کامل انباشته است و عکس‌العمل تماشاچیان باورنکردنی‌ست. آنها هرظرافتی‌را «می‌گیرند» و درمقابل هراشاره‌ای عکس‌العمل دارند . ومن یکباردیگر حیران جهانی‌بودن (زبان) رساننده‌ی سینما می‌شوم .

درمیان گروه میهمانان آمریکایی بسیاری هستند که می‌شناسم و دیدنشان دراینجا باز بهم پیوستنی مطبوع‌است . جی. هانترتاد و ریکی‌نیپل به‌ترتیب مدیر و دستیار مدیر جشنواره جهانی فیلم آتلانتا ، مایکل جی. کوتزا مدیر جشنواره جهانی فیلم شیکاگو . از هنرمندان روبروی دوربین پل‌وینفیلد وسیسیل‌تیسون، استلاستیونس و آن‌میلر (همیشه با تمام‌وجود هنرپیشه سینما) ، گریگوری‌پك و کندیس‌برگن .

من از چندسال پیش‌از هنگام فیلمبرداری «معرفت‌جسم» در «وانکوور» کندیس دوست داشتنی را ندیده بودم اما او با خوشحالی با من چاق سلامتی می‌کند . با آن زیبایی طبیعی خیره‌کننده (مظهر یك‌دختر‌آمریکایی تمام‌عیار) و رفتار متواضع و بذله‌گویی‌های بموقع او محبوب اجتماع مطبوعاتی‌ها و دوستداران جمع‌کننده عکسهای امضاء شده که در خیابان اورا محاصره می‌کنند ، می‌باشد . این اوضاع در مورد « گریگوری پك » هم صادق است که بنظر می‌رسد همه دوستش دارند وهمه‌جا به او احترام می‌گذارند .

«جك والنتی» — رئیس انجمن سینمایی آمریکا در میان استقبال پرشوروحالی از راه می‌رسد . از آمریکا هم‌چنین رابرت رادنیتز (تهیه‌کننده ساوندر)، المو ویلیامز (تهیه‌کننده) و جری شاتزبرگ (کارگردان مترسك) حضور دارند .

ایرانی‌ها — شاید خوش‌برخوردترین ، خون‌گرم‌ترین‌ودوستانه‌ترین‌مردمی‌که ممکن‌است در دنیا پیداکنی — بساط مهمان‌نوازی بی‌بدیلی برای مهمانان‌بازدیدکننده ومسافر پهن‌کرده‌اند، برنامه بازدید از تمام نقاط دیدنی شهر برقرار است که شامل بازدید از جواهرات سلطنتی نیز می‌شود هم‌چنین یك سفرکوتاه دو روزه سیاحتی به شهرهای قدیمی پرسپولیس (تخت‌جمشید) شیراز واصفهان . درایام جشنواره شش میهمانی شام رسمی وغیررسمی در سخاوتمندانه‌ترین‌شیوه برقراراست . شبی‌که خیلی خوش گذشت مربوط است به میهمانی که «ایران‌ایر» میزبان آن‌است. مهمانی غیررسمی است و میهمانان بر بالشهای بزرگی روی‌زمین‌می‌نشینند درحالیکه‌نوازندگان محلی همراه یك‌رقاصه آنان‌را سرگرم می‌سازند.

فیلمهایی که در قسمت مسابقه پذیرفته شده‌اند هیجده فیلم از سیزده‌کشور مختلف‌است. این فیلمها از نقطه‌نظر سبك بسیار متنوع‌اند و از نظر کیفیت فنی تفاوت فراوانی در آنها بچشم می‌خورد . بمن گفته‌اند که فیلمهایی که دراین جشنواره نمایش داده می‌شود هم براساس محتوی وهم باتوجه به‌تکنیك داوری می‌شوند .

امسال تأکید بر زمینه‌های انسانی و نوعدوستی است‌که این‌مطلب شاید به‌این معنی‌ست که دربین

بقیه درصفحه ۶۶



حرفها و خبرها

بزرگداشت لوئیس بونوئل و سرشناسان سینما

فیلمکس ، از بیست‌وهشتم مارس ۱۹۷٤ تا نهم آوریل در سالن پارامونت هالیوود سومین دوره خودرا برگزار کرد وآخرین‌فیلم «ریچارد لستر» که بازسازی یك اثر موفق و قدیمی است در شب افتتاح نمایش داده شد . «سه تفنگدار» اثر الکساندر دوما .

این‌بار **مایکل یورك** «دارتانیان» است و سه‌تفنگداران عبارتند از **اولیوررید** (آتوس) ، **ریچارد چمبرلین** (آرامیس) و **فرانك فینلی** (پورتوس) و **راکوئل ولش** ، **جرالدین‌چاپلین**، **جورج ویلسن** ، **کریستوفرلی** ، **فی‌دانـاوی** و **چارلتون هستون** (ریشلیو) هم درکنارشان .

«فیلمکس»مدعی بیش‌ازصرفاً یك‌جشنواره بودن است و دراین ادعا بیشتر به‌کوشش‌هـای فرهنگی خود درجهت ارتقاء درك وغنای بیشتر « هنر فیلم » اشاره دارد . امسال برنامه هفته «گفتگوونمایش» «فیلمبرداران جهان» ازجمله این برنامه‌هاست . فیلمبردارانی که «فیلمکس» موفق شده است آنها را به‌هالیوود بکشاند دراین جلسات حضور بهم می‌رسانند و با مردم علاقمند در خصوص آثـار خود گفتگو می‌کـنـند . «فیلمبرداران»هنرمندان ساکت ودور ازجنجال سینما هستند . سینما به‌کوشش و هنر بسیاری درآفرینش خود نیاز دارد ، اما وضعیت متعارف اینست که تنها به‌بازیگران و احیاناً کارگردان توجه می‌شود .

پیرسینما «**سیسیل ب . دومیل**» زمـانـی درباره «فیلمبرداران» چنین‌گفته بود :

«قلب فیلمسازی در امانت ونگهبانی‌اوست همچنانکه روحش نیـز در اختیار نویسندگان (مؤلفان وفیلمنامه‌نویسان) است.» .

«وسیله کار او جعبه‌ایست با یك دریچه‌ی شیشه‌ای شیئی بی‌جان ، البته تا وقتیکه او روح خلاق خودرا درآن ندمیده و خون (پلاسمای) تخیل خودرا در ششهای فلزی‌اش تزریق نکرده است.» .

«محصول دوربین‌او وبنابراین جادوی‌او، برای بسیارکسان بسیارغنیمت است ـ عملی‌شدن یك ایده ، یك‌آرزو . . . واقعیت یافتن رؤیا.».

« او داوری‌ست کـه قوانین تأثیـرات دراماتیك را در همسازی و همصدایی کامل با کارگردان که مترجم ومفسر چنین قوانینی‌است بکار می‌برد .

نور ، ترکیب ، و نحوه روبروشدن او با صحنه (طرز عمل او) ابراز قدرت او هستندکه با ذکاوت و ظرافت استادکارانه‌ای بکارشان می‌گیرد تا معنی هنرش را به‌کمال شکوفایـی برساند.» .

. . . بگـذریم ، دوسال پیش **فیلمکس** احترام خاصی برای خود کسب‌کرد . فیلمکس «**لوئیس بونوئل**» را بعنوان مهمان ویژه خود دعوت کرد و کنفرانسی نیز در باب خـلاّقیت کارگردان برپا داشت . همه برای بزرگداشت‌او به «لوس‌آنجلس» آمدند . اینان نه فقط مردم تماشاگر علاقمند به‌آثار او بودند ، بزرگان‌سینما نیز «شمس‌تبریز» خودرا می‌جستند و هیچ‌چیز شاید ازاین برای‌بزرگداشت مردی چون **لوئیس بونوئل** ارزشمندتر نبوده است . **فریتس‌لانگ** ، **رابرت مولیگان** ، **ویلیام وایلر** ، **بیلی وایلدر** ، **آلفرد هیچکاك** ، **رابرت مامولیان** ، **جـورج استیونس** ، **جورج کیوکر** و **رابرت وایز** برای فشردن دست او وتهنیت گفتنش گرد آمدند . تصویری ازاین فرصت وموقعیت تاریخی بجای مانده‌است که خلاصه‌کننده رؤیاهای پنجاه سال سینماست . دراین تصویرکسانی بدور «**لوئیس بونوئل**» حلقه زده‌اند که طی نیم قرن گذشته هرکدام براه خود سینما را «معنی» بخشیده‌اند





عکس اول صفحه قبل
از راست بچپ :
جرج‌سیلبرمن- ژان‌کلودکاریر-
رابرت وایز - جرج کیوکر -
ویلیام وایلر - رابرت مولیگان
ردیف نشسته از راست بچپ :
روبن‌ماmoliان- آلفردهیچکاك -
لوئیس بونوئل - جرج‌استیونس
و بیلی وایلدر
عکس اول این صفحه
از راست بچپ :
ویلیام وایلر - جرج استیونس
و پل آلموند
عکس دوم این صفحه
از راست بچپ :
جرج سیلبرمن - لوئیس بونوئل
و فریتس لانگ

و معنی‌کرده‌اند . بیاد بیآوریم : «**کشتن مرغ مقلد**» ، **جاده مارپیچ** ، **دیزی‌کلاور** ، **عشق با بیگانه‌ای‌کامل** (عشق باکسی کاملاً بیگانه) را از **رابرت مولیگان** ، بیاد بیاوریم .

بهترین‌سالهای زندگی‌ما ، **کاری** ، **تعطیلی در رم** ، **ساعات ناامیدی** ، **ترغیب دوستانه** ، **کشور بزرگ** ، **بن‌هور** ، **بلندترین نجوا** ، **کلکسیونر** و . . . را از **ویلیام وایلر** ، **والسهای امپراطوری** ، **سان‌ست‌بولوار** ، **بازداشتگاه شماره ۱۷** ، **سابرینا** ، **خارش هفت‌ساله** ، **عشق دربعداز ظهر** ، **شاهد برای تعقیب** ، **بعضی‌ها داغشو دوست‌دارن**، **آپارتمان**، **یك‌دوسه**، **ایرماخوشگله**، **احمق مرا ببوس** ، . . . از **بیلی وایلدر** ، **هلن تروا** ، **آن‌بالا کسی مرا دوست دارد** ، **می‌خواهم زنده‌بمانم** ، **داستان وست‌ساید** ، **اشگها ولبخندها**، . . . . . از **رابرت وایز** ، **دیوید کاپرفیلد** (۱۹۳٤) ، **کامیل** ، **زنان** ، **داستان فیلادلفیا** ، **چراغ گاز** ، **ستاره‌ای متولد می‌شود** ، **دختران**، **یا عشق بورزیم** ، **بانوی زیبای من** ، . . . . از **جورج کیوکر** ، **مکانی درآفتاب** ، **شین** ، **غول** ، **خاطرات آن‌فرانك** . . . . از **جورج استیونس** **دکتر جکیل ومسترهاید** ، **علامت زرو** ، **خون وشن** ، **تعطیلات تابستانی** (۱۹٤۸) ، **جورابهای ابریشمی** . . . از **رابرت ماmoliان** وبیاد بیآوریم مردی‌که زیاد می‌دانست (۱۹۵٦ و ۱۹۳٤) ، **سی‌ونه پله** ، **ربه‌کا** ، **سوء ظن** ، **قایق نجات** ، **طلسم شده** ، **پارادین** ، **طناب** ، **بیگانه‌ای درترن**، **اعتراف‌بگناه** ، **پنجره روبه‌حیاط** ، **مرد عوضی** ، **سرگیجه** ، **شمال ازشمالغربی** ، **روح** ، **پرندگان**، **مارنی** ، **جنون** . . . . را از استاد دلهره **آلفرد هیچکاك** آثاری چون مابوز، **متروپولیس**«قتل» **وضعیت دکتر مابوز** ، **شما فقط یکبار زندگی می‌کنید** ، **وسازنده خشم** ، **وزارت ترس** ، **پانچو بدنام** ، **ببر بنگال و هزاران چشم دکتر مابوز** . . . . را از **فریتس لانگ** و بخاطر داشته باشیم که اینان این مردان بزرگ سینما از اطراف واکناف و در سنی‌که متوسط آن هفتاد سال است جمع شدند تا به‌یك همکار شریف اسپانیایی خود **لوئیس بونوئل** ادای احترام کنند .

بعد از «یك اتفاق ساده» . . .

نوروز امسال سهراب شهید ثالث باهمکاری کانون سینماگران پیشرو ، دومین فیلم طویل خودرا بنام «طبیعت بیجان» بپایان رسانید ، این فیلم‌که با سرمایه پرویز صیاد ویاری سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران تهیه‌گردیده ، توسط هوشنگ بهارلو بطریق رنگی فیلمبرداری شده است .

بازیگران این فیلم مانند فیلم قبلی شهید ثالث مردم عادی هستند وفیلمبرداری طی هشت روز بپایان رسیده است ، این فیلم اکنون مراحل فنی خودرا طی میکند .



سینمای فرانسه درسال ۱۹۷۳

درسال ۱۹۷۳ در فرانسه دویست فیلم تهیه شده است . این رقم نسبت به سال ۱۹۷۲ که ۱۶۹ فیلم تهیه شده بود ، افزایش کمی نسبتاً قابل‌توجهی را نشان میدهد . از تعداد دویست فیلم تهیه شده در سال ۱۹۷۳ تعداد ۹۷ فیلم کاملاً فرانسوی‌بوده و ۵۶ فیلم با اکثریت سرمایه فرانسوی و۴۷فیلم‌بااکثریت سرمایه‌خارجی‌ساخته شده است . ۷۰ فیلم بصورت مشترك با کشور ایتالیا تهیه شده و مجموع کل سرمایه‌گزاری فرانسوی برای فیلمهای سال ۱۹۷۳ معادل بر ۳۶۹ میلیون فرانك ومجموع‌کل سرمایه‌گزاری خارجی معادل بر ۲۱۵ میلیون فرانك میشود . مخارج متوسط فیلمهای فرانسوی یك میلیون‌و پانصدوشصت‌هزارفرانك ومخارج‌متوسط فیلمهای مشترك چهارمیلیون‌وچهارصدوچهل‌هزار فرانك بوده است .

هتل ویزیون

اخیراً در فرانسه شرکتی بنام «هتل فیلم انترناسیونال» بمنظور مجهز ساختن هتلهای چهارستاره به سیستم تلویزیون مداربسته تأسیس شده‌است . این‌هتلها که ازاین‌پس «هتل‌ویزیون» نام خواهندگرفت ، ازطریق تلویزیون مداربسته برای مشتریان خود در اتاقهایشان اقدام بنمایش فیلمهای سینمائی خواهند کرد . مشتریان برای استفاده ازاین برنامه‌ها رقمی حدود بیست‌فرانك علاوه‌برقیمت اتاق خواهند پرداخت . دراتاقهای این هتلها که شکل سالنهای نمایش خصوصی بخود خواهندگرفت ، فیلمهائی‌که نمایش آنها در اکران اول به‌پایان رسیده از قبیل : ارتباط فرانسوی «ویلیام فرایدکین» – دوباره سعی‌کن سام «هربرت راسی» – شهر فربه «جان هوستن» را بنمایش خواهدگذارد .

فستیوال گرونوبل

سومین فستیوال بین‌المللی فیلمهای‌کوتاه از ۲۹ ژوئن تا ٤ ژوئیه ۱۹۷٤ در گرونوبل (فرانسه) برگزارخواهد شد . فیلمهای‌کوتاهی که واجد شرایط زیر باشند میتوانند توسط کارگردان یا تهیه‌کننده به‌فستیوال ارائه شوند :

– بعد از ژانویه ۱۹۷۳ تهیه شده‌باشند .

– طول‌مدت نمایششان از۵۸ دقیقه تجاوز نکند .

– فیلمها میتوانند به‌اندازه‌های ۷۰–۳۵–۱۶ میلیمتری معمولی یا با صدای جداگانه باشند.

آخرین مهلت برای ارسال فیلمها تا تاریخ بیستم‌آوریل۱۹۷٤ است . یك ژوری بین‌المللی از میان فیلمهای برگزیده شده توسط کمیته انتخاب ، فیلمهای برنده را تعیین‌خواهدکرد .

سینمای جهان سوم

دردسامبرسال گذشته سینماگران‌کشورهای آسیا ، آفریقا و آمریکای لاتین در الجزیره دورهم گردآمده وبمنظور ایجاد یك‌سینمای متحد و متشکل جهان سومی ، **دفتر دائمی سینمای جهان سوم** را دراین شهر پایه‌گذاری‌کردند . این دفتر ابتدا کارش را با سه‌کمیسیون شروع کرد . کمیسیون اول به بررسی نقش سینما درکشورهای جهان سوم پرداخته ودوکمیسیون دیگرمسائل پخش وتهیه فیلمها را دراین‌کشورها تحت مطالعه قرار داد . این سه‌کمیسیون پس‌از چهارروز به‌کارخود پایان‌داده ونتیجه مطالعات خود را به چهار عضو اصلی دفتر تسلیم‌کرد . در پایان جلسات هدفهای دفتر باین شرح تعیین گردید :

۱ – ایجاد هم‌آهنگی در کوششهای پراکنده‌ای که بمنظور تهیه وپخش فیلمهای کشورهای جهان سوم انجام میگیرد .

۲– برقراری‌وتوسعه‌روابط میان‌سینماگران جهان سوم .

الف – انتشار یك بولتن دائمی حاوی اطلاعات مربوط به‌فیلمهای‌کشورهای جهان‌سوم بزبانهای عربی– انگلیسی – فرانسه واسپانیائی.

ب – انتشارمطالب موجود درباره سینمای کشورهای جهان‌سوم ازطریق‌چاپ یك‌کاتالوگ.

ج – ایجاد فستیوال، بازارفیلم وهفته‌فیلم درباره سینمای کشورهای جهان سوم .

د – انتشار یك مجموعه حاوی مقررات سینمائی رسمی درکشورهای جهان سوم حاوی مسائل‌مربوط به سانسور، حقوق‌گمرکی وشرایط نمایش .

۳ – تلاش بمنظور ایجاد یك تشکیلات جهانی توزیع فیلمهای کشورهای جهان سوم .

٤ – یافتن راه حل‌های مناسب بمنظور فروش فیلمهای کشورهای جهان سوم به سایر کشورها .

این‌دفتر بمنظور تحقق‌بخشیدن به‌هدفهای خود از اتحادیه کشورهای عربی ، یونسکو وکشورهائی‌که درآنها سینما تحت اختیار دولت است‌وبرضدانحصارات‌سینمائی‌بمبارزه‌برخاسته‌اند، تقاضای‌کمکهای مالی خواهدکرد .

پرفروش‌ترین فیلمهای سال ۱۹۷۳

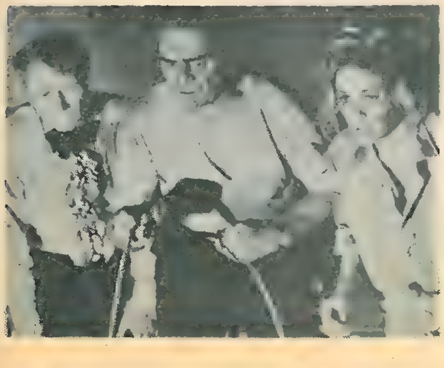
مجله معروف«**ورایتی**» لیست‌پرفروش‌ترین فیلمهای سال ۱۹۷۳ درایالات متحده آمریکا را باین‌شرح انتشار داده است :

عنوان — کارگردان — فروش

۱ – **جهنم زیرورو** (رونالدنیم) ٤۰ میلیون دلار .
۲ – **نجات یافتگان** (جان بورمن) ۱۸ میلیون دلار .
۳ – **این فرار مرگبار** (سام پکین‌پا) ۱۷٫۵ میلیون دلار .
٤ – **زندگی‌کن و بگذار بمیرند** (گای هامیلتون) ۱۵٫۵ میلیون دلار .
۵ – **ماه کاغذی** (پیتر بوگدانویچ) ۱۳میلیون دلار .
۶ – **آخرین تانگو در پاریس** (برناردو برتولوچی) ۱۲٫۵ میلیون دلار .
۷ – **اشکها ولبخندها** (رابرت وایز) ۱۱میلیون دلار .
۸ – **مسیح سوپراستار** (نورمن جیسون) ۱۰٫۵میلیون دلار .
۹ – **نانو پسرجنگل** (رابرت شیرر) ۱۰ میلیون دلار.
۱۰ – **آمریکن گرافیتی** (جورج لوکاس) ۱۰ میلیون دلار .
۱۱ – **روزهای خوب زندگی** (سیدنی پولاك) ۱۰ میلیون دلار .
۱۲ – **خانم آواز غمگین میخواند** (سیدنی فیوری) ۹٫۵ میلیون دلار .
۱۳ – مری پاپینز (رابرت استیونسن) ۹ میلیون دلار .
۱٤ – ساندر (مارتین ریت) ۹ میلیون دلار .
۱۵ – **پیتروتیلی** (مارتین‌ریت) ۸٫۵ میلیون دلار .
۱۶ – **شغال** (فرد زینمن) ۸٫۵ میلیون دلار .
۱۷ – **سربلند** (فیل‌کارلسون) ۸٫۵ میلیون دلار .
۱۸ – **جرمیا جانسون** (سیدنی پولاك) ۸ میلیون دلار .
۱۹ – **بیلی‌جك** (تی. سی. فرانك) ۸ میلیون دلار .
۲۰ – **بیگانه‌بی‌نام** (کلینت ایستوود) ۷٫۵میلیون دلار .

باستثنای «**آخرین تانگو در پاریس**» و «**زندگی کن و بگذار بمیرند**» تمام فیلمهای این لیست در آمریکا تهیه شده است . نگاهی به‌اسامی‌کارگردان فیلمهای فوق نشان میدهدکه در سال گذشته موفقیت‌های تجاری اکثراً نصیب کارگردانهای قدیمی و باتجربه شده‌است .

صحنه‌ای از فیلم «جهنم زیرورو» ساخته‌ی رونالدنیم که بالاترین رقم فروش را درسال ۱۹۷۳ بدست آورده است



آخرین خبرها از جشنواره کان

جشنواره سینمائی کان ازروز۱۹ اردیبهشت امسال آغاز خواهد شد وبمدت پانزده روز ادامه خواهد یافت . باآنکه هنوز برنامه‌های جشنواره اعلام نشده‌اند ، آخرین خبرها حاکی از اینست که رنه‌کلر بدنبال مذاکراتی که در تهـران با مقامات جشنواره‌کان داشت ریاست هیئت‌داوری بین‌المللی را پذیرفته است . همچنین قرار شده که جشنواره با فیلمی که پنجاه سال از عمرش میگذرد یعنی « آنتراکت » اثر رنه‌کلر افتتاح شود . این فیلم در تهران ضمن برنـامه مرور برآثار این کارگردان نمایش داده شد .

موریس‌بسی، مدیرجشنواره‌کان ، سفرهای خودرا بدور دنیا از تهران آغاز نمود و در طی پنجماه به‌پنجاه‌وسه کشور رفت وبیش‌از دویست‌و پنجاه فیلم را مشاهده‌کرد . بیلان کار تا به‌این لحظه چنین‌است : ازایالات متحده فیلم «دزدانی چون‌ما» اثر رابرت‌آلتمن انتخاب‌شده وفیلمهای «چین‌تاون» از رومان پولانسکی ، «شوگرلند اکسپرس» از استون اسپیلبرگ، «نیکل درایو» از رابرت مولیگان و «آخرین‌جزئیات» از هال اشبی شانس انتخاب دارند .

از شوروی فیلم « روز سپید » اثر آندره تارکوفسکی مورد نظر است مشروط برآنکه فیلم تازمان جشنواره‌آماده شود. ازاسپانیا سه‌سینماگر با فیلمهایشان شانس دارند : کارلوس سائورا با «دخترعموآنژلیك»، برلانگا با «عظمت‌طبیعی» و لوئیس بونوئل با «شبح‌آزادی» ــ قابل ذکر آنکه این دو فیلم اخیر با همکاری فـرانسه وهنرپیشگان فرانسوی تهیه شده‌اند .

از انگلستان فیلم«مالر» (سرگذشت‌گوستاو مالر کمپوزیتور آلمانی) اثر کن راسل انتخاب شده‌است . کوشش میشود که یك فیلم دیگر نیز از این‌کشور نمایش داده شود . از مکزیك یکی از دو فیلم «سنت‌اوفیس» اثر ارتور ریپستن یا «بازرس‌کالزون زینی» ازآلفونسوآرائو نمایش داده خواهد شد . از کانادا فیلم « گرسنگی » اثر پیترفولدز انتخاب شده‌است .

در طی دو هفته گذشته روبر فاور لوبره و موریس‌بسی برای انتخاب فیلمهای ایتالیائـی دررم اقامت داشتند ــ فیلمهای مورد نظرعبارتند از «موسولینی» اثر کارلولیزانی ، «خبرنگار» اثر آنتونیونی ، «هزارویکشب» از پازولینی ، «آلونسانفان»ازبرادران‌تاویانی و«نان‌وشکلات» اثر فرانکو بوزاتی ــ شاید هم آثار جدیدتر ومتفاوتی‌کشف شود .

درمورد فیلمهای فرانسوی ، کمافی‌السابق انتخاب در آخرین لحظه صورت خواهدگرفت . این آثار مورد توجه هستند : «ستاویسکی» از آلن رنه ، «تمام یك زندگی» از کلودللوش ، «پوزه‌باز» ازمیشل‌پیالا، «داستان عشقی‌عوضی» از برتوچلی ، «طنز سرنوشت» از مولینارو ، «تصادف و خشونت» از فیلیپ‌لارو و بالاخره آخرین اثر روبر برسون .

توجه میدهیم که درجشنواره کان ۲۸فیلم بطور رسمی درمسابقه شرکت خواهند کـرد . علاوه‌براین‌ها سی‌ساعت نمایش فیلم به «سینمای زیرزمینی‌آمریکا» تخصیص داده شده‌است و در قسمت «مطالعه وسند» فیلمهای«چین» اثر شرلی مك‌لین و «بازگشت به‌خانه» که یك تآتر فیلم شده اثر هارولد پینتر است نمایش داده خواهند شد .

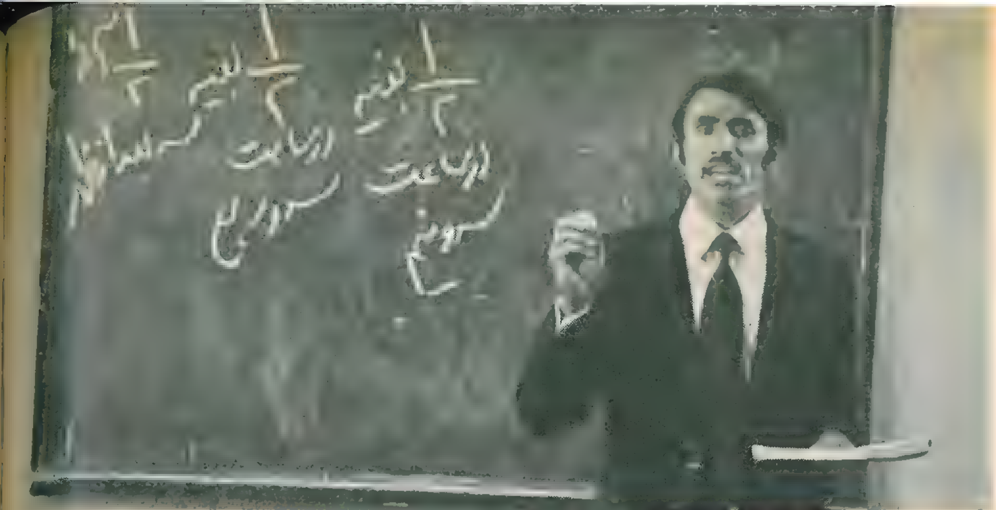
در سال جاری ریاست هیئت داوران را «رنه‌کلر» برعهده دارد ، ازسایر اعضاء هیئت داوری تا این لحظه مونیکاویتی ــ ژان لودبادی و آلکس واکر (منتقد ایوینینگ استانـدارد) انتخاب شده‌اند ، پنج نفر بقیه شامل یك نفر فرانسوی ویك‌کارگردان‌امریکائی واحتمالاً یك هنرپیشه و دوشخصیت سینمائی خواهد بود برای نخستین‌بار هیئت داوری بین‌المللی در مـورد فیلم‌های‌کوتاه نیز رأی خواهد داد .



فستیوال کان ــ با نمایش فیلم «آنتراکت» که درتهران نیز دربرنامه مرور درآثار «رنه‌کلر» به‌نمایش درآمد واکنون پنجاه سال از زمان تهیه‌اش میگذرد، افتتاح خواهد شد .



صحنه‌ای از شب آمریکائی (فرانسوا تروفو)



جشنواره‌های سان‌رمو (برگامو سابق) و وین

در حوالی عید نوروز ، دو جشنواره بین‌المللی فیلم در اروپا برگزار شد . اولین آنها «جشنواره بین‌المللی سینمای مؤلف» بود که ازشرف و حیثیت انتقادی قابل‌توجهی برخوردار است . این جشنواره درگذشته در شهر کوچك ایتالیائی برگامو برگزار میشد وبهمین نام شهرت داشت. اما مشکلات مختلفی باعث شد که نینوزوکلی مدیر فعال و روشنفکر این رویداد هنری تصمیم بگیرد که محل برگزاری را تغییر دهد وبه‌شهر زیبا وساحلی سان‌رمو (که بخاطر فستیوال آوازش شهرت دارد) ببرد .

در هفدهمین دوره سان‌رمو مجموعاً ۴۱ فیلم بلند وکوتاه درسه‌قسمت «مسابقه‌بین‌المللی»، «اطلاعات» ، و «مرور برآثار سینمای شوروی در دهه سوم قرن» نمایش داده شد ــ ۲۷ کشور دراین‌جشنواره شرکت داشتند منجمله کشورهای پرو، الجزیره ونروژکه معمولاً در جشنواره‌ها دیده نمیشوند . ازایران ، فیلم «یك‌اتفاق ساده» اثرسهراب شهیدثالث بعنوان فیلم خارج‌ازمسابقه درآخرین‌شب بلافاصله قبل‌ازاعلام جوایز نمایش داده شد و مورد استقبال فراوان قرارگرفت . نینوزوکلی میگفت : «اگر این فیلم در تهران برنده نشده بود و ما می‌توانستیم آنرا درمسابقه بگذاریم ، مسلماً جایزه بزرگ را نصیب خود میکرد . » .

★

صرفنظر از رتروسپکتیو سینمای شوروی که از نظرعلاقمندان به‌تاریخ تحول سینما ارزش فراوان داشت ، جشنواره سینمای مؤلف ۷۴ توانست دست‌کم دوفیلم بسیارارجمند عرضه‌کند. یکی « اریکا مینور » اثر برتران وان افانتر (سوئیس) که مطالعه‌ای عمیق وهوشمند درحالات وعقاید و رفتار چند دختر جوان و روشنفکر سوئیسی بود و دیگری «مولبا» (تضرع) اثر تنغیزعبولادس محصول گرجستان شوروی‌که از یك‌مبارزه مذهبی بین‌مسلمانان ومسیحیان درقرن هفدهم‌میلادی ابعاد باشکوهی ازحماسه وانسانیت ساخته بود .

★

در حدود صدوبیست کارگردان ، منتقد و سایر شخصیت‌های سینمائی مدعو جشنواره سان‌رمو بودند ــ معیار پذیرائی بالا بود وچهار چوب شهر بسیار زیبای سان‌رمو از ارزشهای جهانگردی فراوانی بهرهٔ داشت .

★

جشنواره سینمائی وین که بنام «وینانه» مشهور است امسال درواقع نخبه‌ای از آثار معرفی‌شده درجشنواره‌های‌دیگر (بخصوص‌کان ــ برلین ــ سن‌سباستیان ــ تهران و پولا) را بنمایش گذارد . ازبرنامه جشنواره‌تهران فیلمهای «فریادها ونجواها» محصول سوئد ، «یك‌اتفاق ساده» محصول‌ایران، «شستشوی مغزی»محصول هلند ، «سومین» محصول‌آلمان شرقی، «کانون گرم خانواده» محصول بلژیك و «فریادها» محصول تونس به انتخاب و سلیقه دکتر زبونك مدیر وینانه برای نمایش دراین رویداد انتخاب شده بود .

★

به اعتقاد بسیاری از منتقدین ، فیلم شهیدثالث یکی از بهترین آثار عرضه شده در جشنواره بود ــ نمونه‌هائی از این نظرات در شماره آینده سینما «۵۳» منتشرخواهد شد .

★

مجموعاً ۲۱ کشور با نمایش ۴۵فیلم‌کوتاه وبلند در برنامه رسمی جشنواره که غیرمسابقه‌ای بود شرکت‌داشتند ــ علاوه‌براین‌برنامه، جشنواره دو رتروسپکتیو، یکی بنام «فیلمهای‌گانگستری در آمریکا از ۱۹۲۷ تا ۱۹۶۰» (که متأسفانه کامل و جامع نبود) و دیگری از آثار کلود شابرول فیلمسازفرانسوی ترتیب داده‌بود .

یك اشکال جشنواره‌هائی که فیلمهای خود را فقط از میان آثار رویدادهای دیگر انتخاب میکنند اینست که عامل «کشف» چندان وجود ندارد ، و یا فقط در مورد تماشاگران محلی وجود دارد . شك نیست که برنامه وینانه ۷۴ در سطح هنری قابل‌توجهی قرار داشت ، اما برای درحدود شصت میهمان غیراتریشی‌جشنواره (که با محبت بسیار مورد پذیرائی قرارگرفتند) آنچه دربرنامه هیجان‌انگیز وتازه می‌نمود چند فیلم کوتاهی‌بودکه ازمیان ساخته‌های دانشجویان مدرسه سینمائی وین بمعرض نمایش‌گذارده شد . فیلمهای این دانشجویان از کیفیت عالی فنی ورهبری هنرپیشه، و نیز تخیل‌باروری بهره‌مند بودند .

★

در میان میهمانانی که دعوت جشنواره را پذیرفتند باید ازکارگردانانی چون‌کلودشابرول و کارلوس سائورا و نیز از هنرپیشگانی چون جرالدین چاپلین نام برد . بخصوص حضور جرالدین باعث توجه بیشترمردم وین به‌جشنواره شده بود .

★

درکاتالوگ جامع وپرمطلبی‌که درتوضیح وتفسیر فیلمهای وینانه به‌زبان آلمانی منتشر شد چندین صفحه به فیلم ایرانی «یك اتفاق ساده» تخصیص داده شده‌بود . یك مقاله منتشره در «سینما ۵۲» و نیز مصاحبه رضا سهرابی دراین نشریه با سهراب شهیدثالث بتمامی درکاتالوگ مزبور ترجمه شده‌بود .

مسئله جشنواره‌های آسیائی درفدراسیون جهانی تهیه‌کنندگان

در ماه مارس جاری ، در مجمع عمومی فدراسیون جهانی تهیه‌کنندگان ، این اصل که آسیا میتواند درسال بیشتراز یك‌جشنواره جهانی برپا کند مورد پذیرش قرارگرفت . فدراسیون تأییدکرد که جشنواره تهران میتواند هرسال برگزارگردد . همچنین جشنواره‌های بین‌المللی دهلی واحتمالاً مانیل (فیلیپین) یکسال درمیان تشکیل خواهند شد .

جشنواره سوم تهران ، همانطور که اطلاع دارید ، از ۳ تا ۱۴ آذرماه جاری برگزار خواهد شد . جشنواره دهلی‌نو احتمالاً دراوایل دیماه برپا خواهدگردید .

فستیوالهای آینده

وین (اتریش) — ۱۴ تا ۲۱ مارس — ویینال ۱۹۷۴ .
لوس‌آنجلس (ایالات متحده) — ۲۱تا۳۱ مارس — فستیوال بین‌المللی فیلم .
آنسی (فرانسه) — ۱۲ تا ۱۵ آوریل — اولین تجمع بین‌المللی سینمای نقاشی متحرك .
میلان (ایتالیا) — ۱۶ تا ۱۹ آوریل — پانزدهمین فستیوال بین‌المللی فیلمهای مستند دریائی .
کان (فرانسه) — ۱۸ تا ۲۳ آوریل — بازار فیلمهای تلویزیونی .
تولون (فرانسه) — ۲۱ تا ۲۸ آوریل — نهمین فستیوال بین‌المللی فیلمهای دریائی و اکتشافی .
هیل‌ساید (ایالات‌متحده)— ۲۵ آوریل — فستیوال بین‌المللی فیلمهای صنعتی .
والادولید (اسپانیا) — ۲۸ آوریل — ۵ مه — نوزدهمین فستیوال بین‌المللی فیلمهای مذهبی وارزشهای انسانی .
کان (فرانسه) — ۹ تا ۲۴ مه — بیست‌و هشتمین فستیوال بین‌المللی فیلم .
کراکوی (لهستان) — ٤ تا ۹ ژوئن — یازدهمین فستیوال بین‌المللی فیلمهای‌کوتاه .
پراگ (چکسلواکی) — ۱۲تا۱۹ ژوئن— یازدهمین‌فستیوال بین‌المللی‌فیلمهای تلویزیون .
تولون (فرانسه) — ۱۰ تا ۲٤ ژوئن — دهمین تجمع سینمای جوان .
برلین (جمهوری فدرال آلمان) — ۲۱ ژوئن تا ۲ ژوئیه — یازدهمین‌فستیوال بین‌المللی فیلم .
گرونوبل (فرانسه) — ۲۹ ژوئن تا ٤ ژوئیه — سومین فستیوال بین‌المللی فیلمهای کوتاه .

گروه‌بندی سینمای‌آزاد

سینمای‌آزادکه باهمکاری رادیوتلویزیون ملی ایران توانسته موجودیت کاملتری پیدا کند از این‌پس به چند گروه متفاوت تقسیم خواهد شد ، این‌گروه‌های کوچك با توجه به‌خط مشی کلی سینمای آزاد فعالیت خواهد داشت و این تصمیم فقط بخاطر گسترش فعالیت سینمای آزاد ایران در قسمت فیلمهای نقاشی متحرك — دکومانتر (مستند) و تجربی اتخاذ شده است ، گروه‌های کوچك سینمای آزاد به شرح زیر خواهد بود .

۱ — گروه تجربی .
۲ — گروه سازندگان فیلم مستند (دکومانتر) .
۳ — گروه نقاشی متحرك (انیمیشن) .
٤ — گروه مبتدی .

با توجه به چنین تقسیم‌بندی ، ششمین جشنواره سینمای آزاد درمهرماه برگذارخواهد شد .



«مومیائی» اثر «شادی عبدالسلام» که قرار است عضو هیئت داوری سومین جشنواره تهران باشد

مصر درسومین جشنواره تهران

در طی یکماه گذشته مقامات جشنواره تهران باهمکاری سازمان سینمائی مصر وسفارت شاهنشاهی درقاهره مسائل‌ونکات‌مربوط به‌شرکت مصر را درسومین جشنواره جهانی فیلم تهران بررسی‌کردند .

در مصر هرسال درحدود ۸۵ فیلم بلند سینمائی ساخته میشود که عموماً رنگی هستند ، زیرا سینماهای این‌کشور نیزمثل‌غالب‌کشورهای آمریکائی و اروپائی بزحمت فیلمی را که سیاه وسفید تهیه شده باشد برای نمایش می‌پذیرند . اما قیمت فروش مواد خام (نگاتیف و پزیتیف رنگی) درحدود نصف قیمت همین‌مواد درایران است . همچنین‌اگر ازیکی دوهنرپیشه گرانقیمت (سواد حسنی — محمود یاسین . . .) و یکی‌دو کارگردان مشهور بگذریم ، دستمزدها اصولاً بالا نیست . به‌این ترتیب ، خرج متوسط یك‌فیلم رنگی مصری باوجود دکورهای متعدد که در استودیو ساخته میشود درحدود پانصد تا ششصد هزارتومان است. فیلمهای مصری علی‌رغم کمبود سالن سینما درمصر و ارزان‌بودن بلیط ورودی ، براحتی منفعت میدهند چرا که بازار وسیع تقریباً تمام کشورهای عربی‌را دراختیار دارند .

در بررسی فیلمهای متعددی که اخیراً در مصر ساخته شده‌اند ، هشت فیلم که از اقبال بیشتری از جانب روشنفکران ومنتقدین روبرو بوده‌اند مورد مشاهده قرارگرفتند . درمیان این آثار « یك تراژدی مصری » اثر کارگردان کهنه‌کار صلاح ابوسیف از ارزش نسبی بیشتری برخوردار بود . اما در عین‌حال ، مسئولان جشنواره به مشخصات فیلمهائی که هم‌اکنون در دست تهیه هستند نیز توجه کردند . در این بررسی، قرارشدکه دوفیلم«فراری»بکارگردانی کمال شیخ و با شرکت حسین فهمی در نقش‌اول (به‌زندان افتادن یك‌جوان اهل قاهره و فرار او با همکاری یك فاحشه) و « زندگی خصوصی » بکارگردانی سعید مرزوك وبا شرکت فاتن‌حماما در نقش اول (زندگی یك زن میانه‌سال مصری پس‌از طلاق) پس‌از اتمام مورد مشاهده قرار گیرند وسپس نظر قطعی جشنواره دربارهٔ فیلم انتخابی از مصر برای مسابقه اعلام شود .

غالب فیلمهای مصری ملودرام‌های عاشقانه هستندکه دراماکنی‌کمابیش‌غیرواقعی ونامتعارف (هتلها وویلاهای‌لوکس وغیره...) میگذرند، اما در دوسه ساله اخیر کوششهائی برای تهیه فیلمهای واقعی و وابسته به‌حقایق زندگی مصری آغاز شده است . وزیر فرهنگ مصر اخیراً فیلمسازان مصری را ترغیب کرده که بیشتر به واقعیت‌های زندگی مصری وطبقات اصلی مردم مصر توجه نشان دهند . درعین‌حال از دو فیلم مشهور مصری که دارای جنبه‌های قوی سیاسی و اجتماعی بودند ، یعنی «گنجشگ» اثر یوسف شاهین و «میهمان‌سحر» رفع توقیف شده‌است .

ضمناً جشنواره تهران از شادی عبدالسلام کارگردان مشهور وجوان فیلم «مومیائی‌ها» دعوت‌کرد که عضو مصری هیئت داوری امسال باشد و وی این دعوت را پذیرفت . امیدواریم که این انتخاب آغاز کوششی همه‌جانبه در جهت جوان‌گرائی هیئت داوری بین‌المللی باشد .

شیر مترو دیگر نمیغرد . . .

ساموئل گلدوین مؤسس اصلی کمپانی **مترو گلدوین‌مایر** درسن۹۱سالگی درلوس‌آنجلس درگذشت . وی از چند سال پیش از کمپانی مترو کناره‌گیری کرده وکمپانی شخصی‌خودش را بنام «**ساموئل گلدوین**» مجدداً تأسیس نموده بود .

جشنواره فیلم‌های هشت میلیمتری

بعد از جشنواره سینمای آزاد اصفهان در فروردین‌ماه ، سینمای آزاد مشهد نیز دومین دوره جشنواره خود را در اردیبهشت برگزار کرد .

تواضع !

نویسنده هفته‌نامه «**لوپوئن**» درمصاحبه‌ای با **لوئی‌دوفونس** از وی سئوال کرده است :

ــ ازکوتاه‌قد بودن خود هرگز احساس ناراحتی کرده‌اید ؟

لوئی دوفونس در نهایت تواضع جواب داده است :

ــ هرگز ! ناپلئون از منهم کوتاه‌تر بود!

لوئی دوفونس



جوایز

هرساله درکشورهای مختلف تعدادی‌جوایز سینمائی از طرف سازمانها ، مطبوعات و بخش خصوصی و عمومی طی تشریفاتی ساده وبدون سروصدا به فیلمها وفیلمسازان وهنرپیشگان اهدا میشود . این جوایز که گاهی ارزششان کمتر از جوایز بزرگ ومعروف نیست ، بعلت عدم معروفیت چندان مورد توجه نیستند و هرساله نام برندگان این جوایز در مطبوعات بصورت خبری کوچك وبی‌اهمیت درج میگردد. تعدادی از این جوایز و برندگان آنها در سال گذشته بشرح زیر می‌باشند :

جایزه«**رائول‌لوی**» به‌فیلم«**لاکومب‌لوسین**» اثر «**لوئی‌مال**» اهدا گردید . هیئت داوران همین جشنواره ده فیلم برگزیده سال را باین شرح انتخاب‌کرده است : **فریادها و نجواها ــ شب آمریکائی ــ پرخوری ــ اوانتی ــ روژان پادووانی‌ــ کارآگاه ــ سیاره وحشی ــ کوهستان مقدس ــ ماجراهای رابی‌ژاکوب .**

✶

جایزه‌بزرگ سینمای‌فرانسه به‌فیلم «**حدیث نفس**» اثر «**فرانسوا لوتریه**» اهدا گردید .

✶

جایزه «**لوئی دلوك**» به فیلم «**ساعت ساز سن‌پل**» اثر «**برنارد تاورنیه**» تعلق‌گرفت .

✶

مجموعه آثار «**فریتز لانگ**» جایزه «**پری دریائی طلائی**» را دریافت داشت .

✶

اتحادیه منتقدین‌آمریکائی«**شب‌آمریکائی**» اثر «**فرانسوا تروفو**» را شایسته تحسین وتجلیل دانست .

✶

جایزه منتقدین سینمائی بلژیك به فیلم «**شهرفربه**» اثر «**جان هوستون**» داده شد . این منتقدین هم‌چنین فیلمهای «**کانون‌گرم خانواده**» اثر «**بنوآلامی**» ــ «**دلینجر مرده است**» اثر «**مارکوفرری**» ــ «**دعوت**» اثر «**کلودگورتا**» و «**آخرین‌نمایش‌فیلم**» اثر «**پیتربوگدانوویچ**» را مورد تحسین قرار داده است .

✶

اتحادیه مطبوعات خارجی‌هالیوود که شامل خبرنگاران پنجاه کشور میشود جایزه سالانه خودرا به فیلم «**جن‌گیر**» اثر «**ویلیام فریدکین**» اهدا کرده است .

✶

انجمن منتقدین‌لندن، فیلم«**ای‌مردخوشبخت**» اثر «**لیندسی اندرسون**» را بعنوان بهترین فیلم سال برگزیده‌است. فیلمهای «**فریادها ونجواها**» و «**جذابیت پنهان بورژوآزی**» نیز ازطرف این انجمن عنوان بهترین فیلمهای خارجی سال را گرفته است .

از سری مطالب شناسائی سینمای آسیا – بمناسبت چشم‌انداز سینمای آسیا درسومین جشنواره جهانی فیلم تهران

سینمای زرد

محصولات سینمای هنك‌کنگ را میتوان به‌ دسته تقسیم کرد . ۱ ــ **فیلمهای کاراته‌ای** که در اصطلاح محلی بآنها Kung-Fu میگویند . در این فیلمها یکداستان سطحی و قراردادی بهانه‌ایست برای ایجاد صحنه‌های متعددکاراته‌ـ جودو و زودخوردهای توأم با آکروباسی . ۲ ــ **فیلمهای تاریخی** براساس افسانه‌ها وادبیات عامیانه بامقداری سکس‌وکمدی. ۳ــ **ملودرامهای عاشقانه** بسبك‌ملودرامهای‌سینمای‌ایتالیا درسالهای ۱۹۵۰ . با اینهمه تهیه‌کنندگان هنك‌کنگی ابداً به‌تهیه فیلمهای کمدی رغبتی نشان نمیدهند. (تنها گاهی در فیلمها بمنظور انبساط خاطر تماشاگران سکانسهای کمیك منظور میدارند). همین‌طور بدلیل‌سخت‌گیری سانسورتهیه‌فیلمهای اروتیك نیز دراین کانون‌بزرگ فیلمسازی بکلی ممنوع است . در طول سال در هنك‌کنگ ، تایوان و سنگاپور که سکنه آنها بزبان واحدی سخن‌میگویند حدود چهارصدفیلم ساخته میشود. این فیلمها غالباً بزبانهای چینی و انگلیسی زیرنویس شده وبرای صادرات آماده میگردند. هریك از این فیلمها درصورتی‌که با موفقیت روبروگردند ، حدود پنج میلیون تومان تنها

در هنك‌کنگ که چهار میلیون سکنه دارد، فروش میکنند و مجموع فروش چنین فیلمی درسراسرمنطقه یعنی‌تایوان، سنگاپور، ماکائو، تایلند، فیلیپین، لائوس، اندونزی، کرهٔ جنوبی، مالزی وقسمتی ازکامبوج رقمی معادل بیست میلیون تومان را تشکیل میدهد. (نکته جـالب در مورد فیلمهای هنك‌کنگی سرعت ردوبدل‌شدن دیالوگها است، بنحوی‌که خواندن زیرنویسهای انگلیسی اغلب برای تماشاگران انگلیسی زبان غیرممکن است!) ممنوعیت تهیه فیلمهای داستانی در چین‌کمونیست برای صنعت سینمای هنك‌کنگ فرصت مغتنمی بوجود آورده تا در عرصه نمایشی دنیای زرد یکه‌تاز میدان باشد. قسمت اعظم فیلمهای این منطقه توسط **برادران شا** Shaw تهیه میشود. یکی ازاین برادران بنام **«ران ران»** استودیوهای هنك‌کنگ و دیگری بنام **«ران‌مه»** استودیوهای سنگاپور را اداره میکند. پسران هریك از آنها در امر تهیه فیلم پدرانشان را یاری میدهند. فیلمهای **برادران«شا»** درعین‌حال دارای جنبه‌های کاملاً تجاری‌بوده ودرتهیه هیچیك‌ازآنها بر «کیفیت» کوچکترین توجهی نمیشود. باوجود این تهیه‌کنندگانی هستند از قبیل **«نلسون‌لئو»** که تلاش تازه‌ای را برای تهیه فیلمهای‌برتر آغاز کرده‌اند و امیدوارند در سالهای آتی فیلمهای این‌منطقه به فستیوالهای جهانی راه یابند. هم‌چنین **نانسی کوان** (ستاره فیلم «دنیای سوزی‌وانگ») که از چند سال پیش در هنك‌کنگ مستقر شده درصدد تهیه فیلمهائی با کیفیات هنری برآمده وکارگردانهائی نظیر **«کینگ‌هو»** و **«سونگ تسونشو»** با شرکت هم یك‌کمپانی مستقل تهیه فیلم تأسیس کرده‌اند.

کمپانیهای آمریکائی نیز مثل سایر نقاط جهان در منطقه جنوب شرقی آسیا نیز فیلمهای خودرا درکمال قدرت به نمایش درمی‌آورند. آکتورهائی مثل **جان وین ــ کلینت ایستوود و استیومك‌کوئین** محبوبیت فوق‌العاده‌ای دارند. از سینمای فرانسه نیز گاهگاه فیلمهائی بنمایش درمی‌آید. وسترنهای ایتالیائی مشتریان فراوان دارد وبه‌تازگی‌تهیه‌کنندگان‌آمریکائی واروپائی بعلت پائین‌بودن سطح مخارج تهیه فیلم با تهیه‌کنندگان هنك‌کنگی اقـدام به‌ساختن فیلمهای مشترك کرده‌اند.





دوآفیش فیلمهای هنگ‌کنگی







نیش

نتایج آخرین دوره «جوایز اسکار»

درچهل‌وششمین دوره پخش جوائز اسکار برندگان زیر انتخاب شدند :

اسکاربهترین‌فیلم‌خارجی: «**شب آمریکائی**» اثر ، «فرانسوا تروفو» .

اسکار بهترین فیلم : «**نیش**» ساخته‌ی «**جورج روی‌هیل**» ـ این فیلم کلاً برنده ۷ جایزه اسکار گردید که غیر از جایزه بهترین فیلم ، جوائز دیگری نیز باین شرح بآن تعلق گرفت :

اسکار بهترین کارگردانی : **جورج روی هیل** ـ بهترین کارگردانی هنری : بهترین طراحی لباس .

اسکار بهترین مونتاژ ، بهترین موزیك متن وبهترین قصه وسناریو اریژینال .

اسکار بهترین بازیگر مرد : **جاك لمون** برای فیلم «**ببر را نجات بدهید**» .

اسکاربهترین‌بازیگرزن : «**گلندا جاکسون** برای فیلم «**احساسی ازطبقه**» ـ وی در سال **۱۹۷۰** نیز بخاطر فیلم «زنان عاشق» اثر «کن راسل» جایزه اسکارگرفته بود .

اسکار بهترین‌بازیگرمرد (نقش‌دوم) **جان هاسمن** برای فیلم «**تعقیب کاغذ**» .



شب آمریکائی

اسکار بهترین بازیگرزن(نقش‌دوم) **تاتوم اونیل** برای فیلم «**ماه کاغذی**» .

اسکار بهترین صدابرداری : به‌فیلم «**جن گیر**» اثر«ویلیام فریدکین» به رابرت‌کنودسان وکریس‌نیومن .

اسکار بهترین سناریو اقتباسی : به فیلم «**جن گیر**» .

اسکار بهترین‌تهیه‌کننده : **لارنس‌وینگارتن** بخاطر تهیه فیلم‌هائی باکیفیت عالی ـ جایزه ویژه «ایرونیگ تالبرگ» باو داده شد .

جایزه بهترین فیلمبرداری رنگی : «**سیون نیکویست**» برای فیلمبرداری درخشان خود در «**فریادها ونجواها**» .

اسکارافتخاری‌به«**هانری لانگلوآ**» مؤسس سینماتاك و موزه فیلم پاریس بخاطر خدماتش در راه معرفی سینمای واقعی .

اسکار بهترین فیلم مستند به « کاوبوی بزرگ» محصول‌آمریکا وفیلم‌کوتاه «پرینستون درجستجوی پاسخ‌ها» .

اسکار بهترین‌موزیك متن وآواز وبهترین موزیك متن دراماتیك به «ماروین‌هاملیك»برای فیلم‌های «نیش» و «آنطورکه بودیم» .

اسکار بهترین‌طراحی لباس به«ادیت‌هد» برای طراحی لباسهای فیلم «نیش» .

احساسی ازطبقه





ببر را نجات دهید


تولید : شرکت پانوراما وگروه آزاد فیلم
پرویز صیاد سعید راد
در
مسلخ
با نوری کسرائی
جهانگیر فروهر – محمود بهرامی و عنایت بخشی
کارگردان : هادی صابر
فیلمبردار : علیرضا زرین‌دست





O LUCKY MAN!

گفتگوئی
با
« لیندسی آندرسون »
و
« مالکولم مك‌داول »
کارگردان
و
بازیگر
فیلم
« مرد خوشبخت »

■ وقتی برای اولین‌بار ایده این فیلم که براساس یك اتوبیوگرافی ، ماجراهای یك مرد جوان فروشنده قهوه را بازگو میکند ، در اندیشه **«مالکولم مك‌داول»** تصویر یافت ، او به‌سختی می‌توانست بپذیرد که این فیلم سه ساعته بتواند هم توجه منتقدین وهم نظر توده تماشاگر را بخود جلب سازد .

مك‌داول آنرا بیشتر یك‌فیلم کمدی مطبوع در روال کارهای « **وی جوردی** » پیش‌بینی میکرد ، نه درسبك فیلم **«تام جونز»** ، فیلمی‌که دارای‌پرده‌عریض، رنگ واستیل کار«فیلدینگ» مؤلف تام‌جونز است .

« **مرد خوشبخت** » فیلم جدید « لیندسی آندرسون » با بازیگری « مالکولم مك‌داول » و موزیك وترانه‌های **«آلن پرایس»** ثمره فکر و پیشنهاد مالکولم مك‌داول است که **«دیوید شروین »** سناریست خلاق آنـــرا نوشته (وی سناریوی فیلم«اگر» اثردیگر لیندسی‌آندرسون را نیز نوشته‌است) . گرچه مقدمات‌تهیه وساختن این فیلم تقریباً حدود سه سال طول‌کشید ، اما از نظر فرم وپرداخت ، با فیلم‌هائی‌که در دهه بعد خواهدآمد ، کاملاً متمایز خواهدبود .

برای این‌که به‌اصالت‌های فیلم پی ببریم ، من‌گفتگوی خودم‌را اول با«مالکولم مك‌داول» شروع می‌کنم .

دلسون : چه موقعی ایده این فیلم به‌ذهن شما خطورکرد ؟

مك داول : من مدتها فروشنده قهوه در «چیس» و «ساندبورن» بودم و فکر کـــردم تجربیاتم در این‌کار ، درمورد ساختن یك فیلم جالب‌توجه، مفید خواهدبود . وقتی یك‌آکتور شدم و در «استراتفورد ــ آن ــ آون» کار میکردم، تصمیم‌گرفتم مقداری از این تجربیاتم را روی‌کاغذ بیاورم، ودرعین‌حال من نمیدانستم که یك سناریو چگونه باید نوشته بشود و قبلاً آموزشی دراین‌مورد ندیده بودم .

دلسون : چه نکته وایده بخصوصی دراین سوژه‌بودکه برای فیلم‌شدن مناسب بنظرمیرسید؟

مك داول : مدتی‌گذشت. من فیلم «اگر» را بازی کردم و فکر میکردم مایلم با لیندسی آندرسون دوباره کارکنم . او کارگردانی عالی است ، و من با او دوستی عمیقی برقرارکردم . بعد از «اگر . . .» به‌اسپانیا رفتم تا با رابرت شاو برای جوزف‌لوزی فیلم « **پیکرها در یك چشم انـــداز** » (Figures in a Landscape) را بازی نمایم . وقتی از اسپانیا برگشتم شروع به نوشتن ایده «مرد قهوه فروش» در فرم یك سناریو کردم . داستان اساساً برپایه ماجراهای یك مرد جوان فروشنده قهوه که برای موفق شدن . . . یا آنچه او فکر میکرد موفقیت باشد، تقلا و کوشش‌میکرد ، بنا شده‌بود . بعد به«دیوید شروین» برخورد کردم و باو گفتم که روی یك سناریو کار میکنم . دیوید هم بمن‌گفت که او هم دارد روی یك سناریو کار می‌کند . . . چیزی درباره باله . بهرحال ، ما تصمیم‌گرفتیم با همدیگر کارکنیم و سناریوی مورد نظرم را بدین‌ترتیب بسط دادیم .

دلسون : تا آن موقـــع چقدر پیش رفته بودید ؟

مك داول : فقط چند صحنه را که بیشتر اتوبیوگرافیکال بود ، نوشته بودم و رسیده بودم به سکانس ایستگاه قدرت اتمی .

دلسون : این سکانس‌هم اتوبیوگرافیکال بـــود ؟

مك داول : وقتی در زندگی واقعی در جستجوی این ایستگاه قدرت اتمی برآمدم وآنرا پیدا کردم ، فکر کردم که چند نمونه ساده از آنرا در فیلم نشان بدهیم . من نمیدانستم این موضوع جزو اسرار یاچیزدیگری‌است، بنابراین کنار درهای بزرگ و سیم‌های خارداری که همه‌جا را دربر گرفته بود ، متوقف شدم . چندتا یادداشت‌برداشتم ودرهمان‌حال که به‌در اتوموبیلم تکیه داده بودم ناگهان دیدم که دوپلیس تنومند در را بازکردند ومرا به‌داخل یك‌اطاق نگهبانی کشاندند ، سئوال‌پیچم کردند و قهوه‌هایم را به‌اطراف ریختند . البته در فیلم ، این سکانس به جاهای حساس‌تری میرسد. از او استنطاق

نقل ازمجله :

TAKE ONE

ترجمه : جمشید ارمیان

می‌کنند ، اورا شکنجه میدهند و وقتی‌که فرار می‌کند ، همه‌چیز منفجر میشود . آدم فقط ازاین تجربیات استفاده می‌کند وآنچنانکه دامنه تخیّل امتداد می‌یابد ، آنها را نیز گسترش میدهد .

دلسون : شما و دیویدشروین چگونه این ایده‌ها را به‌فرم یك سناریو درآوردید ؟

ملك داول : من داستانها را برای دیوید تعریف‌کردم وهردو روی‌آنها کارکردیم ، روی دیالوگها نیز کارکردیم وکوشش نمودیم به‌آنها فرم بدهیم وتا آنجاکه می‌توانستیم جلو رفتیم .

دلسون : وقتی لیندسی‌آندرسون اولین‌بار سناریو را دید چه فرمی داشت ؟

ملك داول : لیندسی همان ماتریالی را که دیوید خوانده‌بود ، مطالعه‌کرد . اومرا به‌نوشتن این سناریو تشویق‌کرده بود ومیگفت «راه نرو، بنویس» و درآن‌موقع گرچه من میدانستم که او خیال‌کارگردانی فیلم‌را دارد، مع‌الوصف مطمئن بودم‌که چیزی ازاین بابت نمیداند .

دلسون : آیا لیندسی دراین مورد با شما همکاری‌کرد ؟

ملك داول : بله ، اما این کار به‌کندی صورت میگرفت. دیوید ایده‌های‌مرا نزد لیندسی میبرد و ایده‌های او را پیش من می‌آورد . این کار حدود یکسال ادامه یافت . درآن‌موقع من مشغول بازی در فیلم «پرتقال‌کوکی» استانلی کوبریك شدم و آندو را بحال خودشان گذاشتم که‌روی سناریوی من‌کارکنند. پس‌از تمام‌کردن فیلم «پرتقال‌کوکی» یك ویلا نزدیك‌آکسفورد اجاره‌کردم . در یکی از تعطیلات پایان هفته ، لیندسی و دیوید در برایتون بسر میبردند، دیوید قرار بود همین‌جا کارش را آغازکند اما لیندسی تلفن‌زد وگفت: «من فکرمیکنم همه‌چیز منتفی شده باشد . . . چون دیوید مست ولایعقل رو کف اطاق افتاده است» . و من فکرکردم «خدای من ، وحشتناك است . . . » آن‌شب ، جمعه‌شب بود . روز یکشنبه لیندسی دوباره بمن تلفن زد وگفت : «اوضاع مساعد شد . . . ما امروز خیلی خوب کارکردیم ، خدارا شکر» . کار شدید وسخت یکساله ، بالاخره موجب آن شد که سناریوی دست اولی کامل‌شود .

آندرسون با توجه به‌این نقطه‌نظر ، تیم تکنیسین و آکتورهایش را بکار فراخواند ، بیشتر این افراد قبلاً با او کار کرده بودند . برای فیلمبرداری فیلم‌او «میروسلاو آندریسك» را انتخاب کرد ، یك فیلمبردار چك که با «میلوس‌فورمن» درفیلم«عشق‌های یك‌زن‌بلوند» و «رقص‌آتش‌نشانان» "The Firemen's Ball" کارکرده بود و نیز آندرسون بااو از سال۱۹۶۶ همکاری داشته‌است ، دراین‌سال آندریسك برای آندرسون‌فیلم«اتوبوس‌سفیدرنگ»رافیلمبرداری کرده بود . آندرسون این فیلم را در چکسلواکی ساخته بود . میروسلاو با فیلمبرداری «اگر» موقعیت خودرا بعنوان یك فیلمبردار مهم تثبیت کرد ، وازآن فیلم ببعد ، او مدیریت فیلمبرداری فیلم‌های دیگری چون «رهائی» میلوس فورمن و « کشتارگاه شماره پنج » جورج روی‌هیل را برعهده داشته است .

گرچه در فیلم « مرد خوشبخت » لحظات خارق‌العاده‌ئی از جهت زیبائی بصری می‌توان دید و حس‌کرد ، اما آندرسون کوشش میکردکه یك جورحالت غیرواقعی‌وتقریباً سوررئالیستیك به فیلمبرداری فیلم بدهد .

«آندریسك» چیزهای زیادی از نظر «گگ»های منظره‌ای از فیلم‌های « پرنده باز آلکاتراز» و «پرتقال‌کوکی» به عاریت گرفته است ، واز شیوه دشوار سایه وروشن که بزودی نشانه کار اوگردید ، استفاده نمود .

آلن پرایس ده سال قبل با گروهش «انیمالز» در دنیای موزیك نام وآوازه‌ئی‌کسب کرد . صفحاتش موفقیت‌های بی‌مانندی بدست آورد ، بعضی از آنها حتی موقعی‌که گروهش را منحل‌کرد تا به‌فعالیت‌های دیگری در زمینه موزیك دست‌بزنند ، موفق بود .

اوقبل‌ازاین‌که موزیك‌فیلم«مردخوشبخت» را بسازد موزیك یکی از محصولات «وست‌اند آندرسون» را ساخته بود ، وقبل از آن‌که قرار بشود او موزیك فیلم را بسازد ، آندرسون اورا برای یك فیلم دکومانتر خود برگزیده بود ، بعدکه این پروژه معوق ماند ، آندرسون او را برای ساختن موزیك و آهنگهای فیلم « مرد خوشبخت» به‌کار فراخواند . نقش «پرایس» دراین فیلم یك جور نقش بی‌نظیر بشمار میرود.



. . . . وگفتگو با لیندسی آندرسون

دلسون : تمامی فیلم‌های شما ازمقدارمعینی استیل وفرم فیلم‌های مستند بهره برده‌اند .

لیندسی‌آندرسون : این بخاطرفعالیت‌های گذشته من است و لاجرم قسمتی از فرم‌کارهای من باین شیوه باقی مانده است . من فکر میکنم فرم مستند ، اگر بصورت خلاقه‌ئی ازآن استفاده بشود ، یکی از خالص‌ترین وبهترین فرم‌های فیلمسازی‌است‌وبخوبی‌می‌تواندیکی‌ازشخصی‌ترین انواع فرم فیلمسازی بشمارآید .

دلسون : کیفیت یافتن چیزهای ساده و گذاشتن آنها درفیلم . . . استفاده از نه تنها یك‌گراوند مستند بلکه حضور دراماتیك شما درآن لحظه‌بخصوص، به‌شما کیفیت معینی‌میدهد که فقط درفیلم‌های خودشما بی‌همتا ویگانه‌است: حقیقت سوررئال .

آندرسون : این شیوه کار و این فرم ساختمانی فیلم از زمان ساختن «اتوبوس‌سفید» تا «اگر» و «مردخوشبخت» ادامه داشته‌است. من الآن شش سال است که به‌فیلمسازی اشتغال دارم.

دلسون : در « مرد خوشبخت » حادثه‌ها مثل‌زنجیر بهم مرتبط‌اند . . . گذشته‌به‌زمان‌حال ارتباط می‌یابد . . . شخص با شخص . و شما آنچنان همه این چیزها را بهم پیوند میدهید‌که قهرمان درفیلم شما با شخصی مواجه میشود که او را در یك حادثه در گذشته دیده ولی همان عمل مشابه را درزمان حال انجام داده است.

آندرسون : قضیه اینجا کمی جنبه تئوری دارد . بنظرمن این واقعیت ندارد که تکرار آکتورها واقعاً با یك‌نوع کاراکتریزاسیون ثابت ومنطقی پیوند داشته‌باشد .

ما در زندگی گاهی اوقات با چهره‌ها و شخصیت‌هائی مواجه می‌شویم که به‌شیوه‌های عجیبی خودشان را تکرار می‌کنند .

فیلم من یك‌داستان ظریف دارد ومن حس کردم که این آتمسفر، هم حقیقی وهم به‌شیوه‌ی کارتون ، به‌این تجدید و تکرار چهره‌ها قدرت می‌بخشد .

دلسون : این‌فرم‌کار بمردم کمك می‌کند که بدانند دارند یك فیلم را تماشا می‌کنند ، بجای این‌که‌کاملاً در داستان‌آن غرق بشوند .

آندرسون : وما را به‌کلمه تقریباً بیمناك «انتقال» رهنمون میسازد . ترحم‌آمیز است که نه نوری و نه‌کلمه انسانی‌تری برای این‌کیفیت که البته بانوشته‌های«برشت» بصورت یك‌فرمول درآمده ، پیدا نشود ، من دارم چه می‌گویم ؟... درس میدهم . . . یا یك برهان . . . تمام این کلمات ، کلمه‌های بی‌احساسی هستند اما فکر نمیکنم واقعاً این . . .

دلسون : یك مثل ؟ یك افسانه ؟

آندرسون : یك‌مَثل . . . یك‌افسانه . . . اینها کلمات بهتری هستند . اینها همیشه بیاد تماشاگران می‌آورند که دارند یك فیلم را تماشا می‌کنند .

دلسون : این‌فیلم به‌یك نوول کامل روی پرده سینما نزدیکتر است . . . به شیوه‌ئی که «فیلدینگ» تام جونز را نوشت . یك قصه‌گو دارد ، فصل‌های آغاز وپایان دارد وبعد چند تیتر دارید . . .

آندرسون : این‌کار خیلی جالب است . وقتی ما فیلم را شروع کردیم این فکر دقیقاً درمغزمن نبود ، اما وقتی‌حالا به‌آن نگاه می‌کنم، فکر میکنم این فرم‌کاملاً درستی است .

دلسون : باتوجه باین‌نکته پس‌این ترکیب فرم‌ها را چگونه توجیه می‌کنید : «رمان» و «حماسه» ؟

آندرسون : حتی‌اگرفیلمی شبیه یك‌نوول باشد ، باز در مدت زمانی زیست می‌کند که یك نوول این زیست را ندارد .

پیشرفت آنچه که من یك استیل حماسی می‌نامم تا تقریباً یك استیل «رمانی» ، خودش‌را با یك فیلم پر از ایده تطبیق میدهد تا در یك فیلم سنتی ، یعنی ازهمان نوع فیلمی‌که براساس طرح ریزی کامل یا مطالعه روان شناسانه کاراکترهای آن ساخته میشود . . . بدون آنکه برزمینه اجتماعی کاراکترها تأکید گردد . . . و همه چیز در شرایط ایده‌ها حل میشود تا شخصیت‌ها .

دلسون : می‌توانید دلیلی‌برای ساختن این فیلم ارائه بدهید ؟

آندرسون : این فیلم می‌تواند یك تنوع بحساب آید ، وفکر میکنم کاملاً مهم باشد . . . وکمیك . . . نظریه‌ئی است از زندگی امروز و بنای خوبی برای یك فیلم است . بهمین‌دلیل بود که من گذاشتم رشدکند و به رشد آن کمك کردم . . . و سرانجام خودم آنرا کارگردانی کردم . درمورد آنچه که فیلم انجام میدهد یا میخواهدبگوید، من‌اینرابه‌عهده‌دیگران گذاشته‌ام تا بگویند آیا من موفق شده‌ام یا نه .

● **تمام**

دنباله جشنواره دوم ومطبوعات‌جهان

فیلمهای پذیرفته شده تعداد قابل‌توجهی فیلمهای اشگ‌انگیزباید باشند بسیاری ازاین‌فیلمها کاملاً تأثیر گذارنده‌اند اما بعضی ازآنها نیزگاه بقیمت بمخاطره‌افتادن متمایل به‌احساسات‌سطحی‌هستند.

محدودیت جا اجازه نمی‌دهد که درباره هرکدام ازاین فیلمها بطور مبسوط بنویسم اما بعضی ازآنها هست‌که احساس می‌کنم باید حتماً یادآوری‌کنم وباید تأکیدکنم‌که آنچه می‌نویسم صرفاً نظر و تلقی شخصی است .

« انسان وحیوان » یك فیلم مستند بلند فوق‌العاده درباره حیوانات وحشی وشباهت‌رفتار و منش‌آن با موجودات انسانی‌ست . این فیلم که بامهارت بسیارتوسط برت‌هانسترا کارگردانی وبشیوه‌ای فوق‌العاده توسط«آنتون وان‌مونستر» فیلمبرداری شده درتصاویر بسیارنزدیك وبزرگ آنچنان‌که برپرده سینما تابحال نادربوده ــ اگر که اصولاً تابحال چنین کاری شده باشد ــ درجهت ثبت جزئیات ودقایق زندگی حیوانات است .

«عروس» (ترکیه) فیلم غافلگیر کننده جشنواره است . این‌فیلم‌که پرداخت فنی منا[سبی] دارد با بیان نیشداری ۫شك‌فرهنگی را که یك خانواده مهاجر ــ از یك دهکده‌کوچك بی‌سر و صدا ــ به‌استانبول‌عظیم ومبارزه‌طلب (وترساننده) تجربه می‌کنند ، طرح می‌زند .

« خوشبین‌ها » (انگلستان) افسانه دوست داشتنی غم‌انگیز ومضحکی‌ست درباره یك‌نوازنده وپیش‌پرده‌خوان قدیمی‌که به‌دوره گردی ژولیده و منزوی مبدل است که تنها سگ پیر دوران بازیگری‌اش ودوکودك محله اورا دوست دارند فیلم محملی‌است برای بازیگری «پی‌ترسلرز» که صاحب توانایی بوقلمون‌مآبی در شکل‌دادن به‌شخصیت فیلم‌است .

«نامادری» (اتحاد جماهیرشوروی) قصه ساده اما صادق ، رقت‌انگیزیست درباره یك‌کودك ازخود بیگانه شده که مجبور است واقعیت را از راه صبر ، حلم ومهربانی زن جدید پدرش بپذیرد (مرگ مادر و زندگی در خانواده تازه را) .

لیبیدو (استرالیا) جُنگ جالبی است از چهار داستان کاملاً جداگانه که صرفاً ــ از نقطه‌نظر روابط جنسی تصویر شده ــ بیکدیگر ارتباط داده شده‌اند . من بخصوص تحت تأثیر پاره‌ای مربوط به‌کودك قرارگرفتم بخصوص بخاطر حالت‌باشکوه‌فیلمبرداری«رابین کوپینگ».

ساوندر (ایالت متحده آمریکا) که شاید واقعی‌ترین فیلم «انسانی» دربین تمام فیلمهای قسمت مسابقه باشد بطور عجیبی در تحت تأثیر قرار دادن هیئت داوری شکست می‌خورد . «سربلند» و«پائین‌شهر» دوفیلم آمریکایی‌دیگر بنظر می‌رسد بعلت تصویرکردن خشونت تأثیر مخالفی بجای می‌گذارند .

درشب اهداء جوایز، جشن با یك مهمانی کوکتل برای گروه کوچکی از مهمانان آغاز می‌شود . در این میهمانی علیاحضرت شهبانو بطور عادی درمیان میهمانان هستند و با یك یك میهمانان صحبت می‌فرمایند و علاقه پرذکاوتی نسبت به‌رسانه سینما ابراز می‌دارند .

در تالار بزرگ هتل آریا شراتون، علیاحضرت شهبانو جوایز برندگان را اهداء می‌فرمایند . جایزه بزرگ برای بهترین فیلم بمفهوم مطلق به لاکی‌لوچانو (ایتالیا) با شرکت رداستایگر تعلق می‌گیرد .

هنگام بازگشت و ترك ایران فرا می‌رسد ومن با تأسفی صادقانه اما خاطراتی خوش این کشور مسحورکننده و مردم بسیار مهربان و دوستانه‌اش را ترك می‌کنم .

تا آنجاکه مربوط به جشنواره فیلم تهران است‌ــ‌علیرغم‌مشکلات‌روزافزون واجتناب‌ناپذیر اعتقاد من براین است‌که بسوی مبدل‌شدن به‌یکی از مهمترین رویدادهای از نوع خود در جهان درحرکت است .

گروه آزاد نمایش

برنامه سالیانه کارگاه شماره ۱

در

تئاتر کوچک تهران

جاده پهلوی ــ بازار صفویه

نمایشنامه	نویسنده	کارگردان
هجرت	نوذر آزادی	**نوذر آزادی**
ماشین‌نویسها وببر	موری شیگال	**پرویز صیاد**
چهارصندوق	بهرام بیضائی	**بهرام بیضائی**
چشم براه گودو	ساموئل بکت	**داود رشیدی**
سوء تفاهم	آلبر کامو	**پرویز صیاد**
امپراتور جونز	یوجین اونیل	**ابراهیم گلستان**

برنامه‌های ذخیره :

شعر بلند فالگوش	منوچهر یکتائی	**پرویز صیاد**
گمشدگان	بهرام بیضائی	**بهرام بیضائی**
دلاله	تورنتون وایلدر	**نوذر آزادی**

آغاز کار تئاتر : خردادماه ۱۳۵۳
فروش بلیط و دفتر آبونمان سالیانه از
تاریخ اول خرداد ۱۳۵۳ دفتر گروه آزاد نمایش
خیابان فرح شمالی شماره ۲۳ تلفن ۸۴۸۹۹۳



○ نگاهی به سینمای کمیک وودی آلن